Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 1

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Volkskunstwacht.

Ein Beitrag zur richtigen Wertung des Volksliedes.

Von Dr. Benno Ziegler (München-Solln).

Der Zufall spielt mir das Buch „Mein Künstlerleben" eines ehedem vielgenannten Schauspielers[1] in die Hände. Ich blättere darin und stoße auf folgende Stellen: „Von der Künste heiliger Dreizahl steht die Dichtkunst überragend hoch. Sie hat die Kraft, die Ziele der Menschheit zu bestimmen und zu ändern. Wenn die Dichtkunst (im Drama) falsche Bahnen wandelt, ist es viel wichtiger, als wenn die Schwesterkünste das tun"; an anderer Stelle: „Ohne Weltanschauung kann man kein Dichter sein" und endlich: „Beneidenswert sind Maler und Musiker, die ohne Verantwortung schaffen können." Ob es richtig ist, der Dichtkunst in so überragendem Maße die Verantwortung für das innere und äußere Gedeihen der Menschheit aufzubürden, muß wohl bezweifelt werden; daß man aber ohne Weltanschauung Musiker sein oder als solcher ohne Verantwortung schaffen könne, ist durchaus falsch.

Der Musiker ist Künstler; als solcher steht er in dem gleichen Verhältnis zu seiner Zeit wie der Maler und der Dichter. Er wird von den gleichen leitenden Ideen erfaßt, die im Innern des Volkes keimen oder reifen; er ist, solange er nur Talent ist, Symbol seiner Zeit, wie der zeitgenössische Maler und Dichter. Ist er aber Genie, so erhebt er sich wie diese, zwar in der Gegenwart wurzelnd, doch so weit über sie hinaus, daß er ihr selbst unverständlich bleibt, sein gotteskräftiges Wirken aber der Zukunft, vielleicht auf Jahrhunderte, Jahrtausende hinaus gehört. An diesen Tatsachen ändern die aus der Unsichtigkeit des geschichtlichen Verlaufs bedingten Verluste uralter Zeugenschaften nichts. Es bleiben immerhin geschichtliche Vorgänge bestehen, die nicht zu übersehen sind. Welchem ungeschriebenen Gesetze z. B. folgend, haben die Führer mächtiger Völkerschaften das Kleinod nationaler oder geistgemeinschaftlicher Musik aufgegriffen, um durch sie Volk an Volk mit unzerbrechlichen Banden zu riesenhafter Kraftentfaltung zu einen? Soll an Homer, die Edda, die Psalmen, den gregorianischen Choral, das Lutherische Kirchenlied oder das Deutsche Freiheitslied erinnert werden[2]? Der Anteil der Dichtkunst daran ist sicher wesentlich, und doch ist die Musik kein weniger einflußreicher Faktor. Sie ist mit ein Teil Form gewordener Volksseelenkraft.

Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, erscheint unsere heutige Musikübung als ein vortreffliches Spiegelbild unserer Zeit, d. h. der Kräfte, die am Werke sind die Geschicke unseres Volkes zu formen. Die Jahrhundertwende brachte die scharf gesteigerte Vermaterialisierung des Lebens. Mit ihr war der aus gesunder materieller Anspruchslosigkeit entwachsenen, seelenstarken Kunst im allgemeinen der Boden entzogen. Der Komponistenmillionär wurde der überwiegende Musikerrepräsentant unseres Volkes im beginnenden 20. Jahrhundert. Ihm ist die Psyche des breiten Volkes fremd, die Sinnengier des faulen Reichtums und der ihn anbetenden Masse lieb, weil sie seinen Strebungen dient. Durch dieses gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis fördern sie sich und erstarken aneinander zum Verderb der Kunst und der Seele des Volkes. Gleichviel, ob sich das mechanisierte Kunsthandwerk im Operettenchanson oder als die moderne, schwülsinnliche Blut-Oper zeigt, es ruft Instinkte auf, deren graduellen Unterschied nur seine mehr oder weniger verschleierte Tendenz kennzeichnet.

Den Krieg haben wir verloren. Den einen unseres Volkes zu schändlichem Gewinn, den anderen zum tiefsten Leid; und so ward dort der Materialismus zu einer Gier hochflutartig entfacht, da aber mit dem äußeren Leid ein dunkler Drang nach seelischer Neuerkundung eingezogen. Wirre, exaltierte Gefühle erwachten, die kaum in bestehenden Formen der Kunst sich offenbaren ließen. Unglaubhaftes Pathos trat an ihre Stelle, um durch den übermächtigen Anreiz des Neuen die Masse für die Halbwahnideen seelisch und körperlich durch die Eindrücke des Krieges Zerrütteter empfänglich zu machen, die sich als Propheten fühlen und mit lohenden Fackeln in die ausgetrocknete Düsterheit verödeter Herzen leuchten. Verzehrende Sturmflammen prasseln auf; ein wohltuender Anblick denen, die sich und andere an unformbaren Trugbildern wilder, glühender Phantasien aufzurichten hoffen.

Wie man es den rosigen Wangen eines schwer Lungenkranken ansieht, daß sie das Bild blühender Gesundheit nur vortäuschen, so ist auch diesen Pseudoerrungenschaften einer nervösen, gewollten, darum unnatürlichen Schaffenshast, die mit okkulten Kräften ein unverantwortliches Spiel treibt, nicht zu trauen. Soll das Deutschtum wieder zu dem werden, was es in den Kraftjahren seiner Jugend war, so muß es sich von innen heraus, aus seiner Seele heraus erneuern, muß diese wieder zum Mittelpunkt des Lebens werden lassen. Ihr Wirken hebt die nüchterne Tatsächlichkeit auf eine höhere Stufe der Zweckbestimmung, gibt ihr neue Werte, die im gesunden, einfachen Menschen ursprünglichen Kunstsinn auswirken. Heimatkunst, im Herzen wurzelnd und sich in einer Liebe offenbarend, die tausend Kleinigkeiten des Lebens ziert, die Heiterkeit zur Freude, Unglück zur Trauer, gute Beziehungen zur Freundschaft, Unterwürfigkeit zur Achtung werden läßt, die mit Blumen Heim und Hof schmückt, die in der Auslese des Buches und Kleides in der Wahl und Behandlung der lebenden und unbelebten Umgebung Takt, d. h. ein warmes Herz und Seele offenbart. Das ist Bildung, echtes und rechtes Volkstum, wie es weder in den Hütten verbauerter Armut noch in den Salons zu finden ist, in denen mit widerlicher Zähigkeit die herzlosen Formen einer petrefakten Gesellschaft gehütet werden. An die ungetrübten Quellen herzhafter Volkskunst sahen wir unsere größten Meister in den Stunden der Sehnsucht ziehen und sich stärken. Wir sahen sie den klaren Juwel, in dessen reinem Licht das Leben so ernstfroh, so lebenswert erscheint, mit reinen Händen auflesen und in das Gold eigenster Herzensarbeit fassen. Ihnen galt das als eigene Erneuerung. Erholung bedeutete ihnen

[1] Ferd. Bonn: Mein Künstlerleben. J. C. Huber, Diessen 1920.

[2] Einem ähnlichen, vielleicht unbewußten Drange zu völkischer Sammlung mag das auf Befehl des Kaisers Wilhelm II. herausgegebene „Volksliederbuch" seine Entstehung verdankt haben.

die Sphäre der schlichten Schaffens- und Lebensfreudigkeit, die nur von der Last einer als Zwang empfundenen Arbeit oder der lächerlichen Arroganz der nur für den Genuß sogenannter hoher Kunst empfänglichen Ueberbildung erdrosselt wird.

Als einen festgefügten Typ ausgeprägter Volkskunst hat sich das Volkslied erwiesen. Das Gesunde an ihm ist seine Seelenfreudigkeit; nie verherrlicht es die nackten Triebe, sondern bringt Haß und Liebe, Natur und Kunst, Arbeit und Ruhe, Soldaten- und Familienleben und was es alles schildert — ohne je ausschließlich sachlich oder gar rührselig zu werden —, gleichzeitig dem sinnlichen und innerlichen Leben nahe, immer neu in seiner Treffsicherheit und von nie alternder Frische. In seiner Nähe fühlen wir die Kälte und Fahlheit der armseligen Geste unseres augenblicklichen Lebens. Wie ein funkelnder Kristall mitten in Staub und Unrat mutet uns in unserer ideellen Vereinsamung ein frohes Wander- oder Liebeslied an, beinahe vergessen und doch unserem innersten Wesen so nahe, so bekannt, ja verwachsen. Was hindert uns den Edelstein wieder aufzulesen und ihn in mutlosen Stunden vor unser geistiges Auge zu führen, um durch ihn ein abgeklärtes erträglicheres Bild unserer Armut zu schauen. Viele werden fürchten altmodisch zu erscheinen, wenn sie die Lieder vergangener Geschlechter im Munde führen. Freilich, der Primitivismus der Volkskunst hat mit den primitivistischen Allüren einer seelisch zerrütteten Generation nichts gemein. Heute gehört Mut dazu, sein künstlerisches Wollen auf die überlegene Ruhe echter Volkskunst einzustellen, die nervöser Ueberspannung — um nicht zu sagen Ueberspanntheit — beinahe verächtlich erscheint. Und trotzdem wird einzig dieser Keim in das zerwühlte Erdreich gesenkt, aus dem augenblicklich viel Distelgestrüpp emporwuchert, zur Hoffnung auf eine lebenfristende Ernte berechtigen.

Ein kleiner Kreis einsichtsvoller Menschen nimmt sich mehr und mehr um diese Säemannsarbeit an. Wie die Bergwacht in unseren Bergen die Kultur der Sitte heben, die Volksbildungsstätte die Kultur des Geistes fördern will, so hoffen die Freunde der Volkskunst die Kultur des Herzens wieder in ihre Rechte einzusetzen, indem sie sich als Volkskunstwacht zu ihrer Hut vereinigen, eine Zeit der Biederkeit, geraden Wollens, klarer Gedanken und gesunder Herzenseinfalt heraufzuführen. Ein Philosoph[1], der das Heute genau so kennt wie das Gestern, hat das so treffende Wort zur Kenntlichmachung der deutschen Bildung geprägt: „Bildung sammelt Früchte der Vergangenheit, um Samen zu streuen für die Zukunft“. Für die Fruchtbarmachung des Morgen aber rät er: „Wollen wir . . . die deutsche Bildung . . . retten und womöglich dauerhaft begründen, so müssen wir auf eine . . . Versöhnung von Geist und Wirklichkeit hinarbeiten“. — Versöhnung ist Aufgabe des Herzens, des Gemütes, Aufgabe also der Volkskunst, die bis ins kleinste Fäserchen dem Herzen, dem Gemüt entwachsen ist.

Die Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes[2], der es um ersprießliche Kraftentfaltung zur Herbeiführung dieser Versöhnung zu tun ist, fordert zu mutiger Arbeit in diesem Sinne auf. Sie ruft in die Masse der Großstadt, die der allerdings unfruchtbarste Boden für die Zukunft des Volkes ist, und sie ruft es über das weite Land, wo die Quellen völkischer Kraft schlummern: Lasset ab von dem verführerischen Tand betörender Kolportagemusik, die euch nichts zu geben vermag als leidenschaftliche Sinnlichkeit und euch mit leerem Herzen entläßt, die von späteren gesünderen Geschlechtern als das Sklavenzeichen auf eurer Seele gebrandmarkt werden wird. Lernet das Volkslied lieben, das eure Ahnen als ein Denkmal deutschen, brüderlichen Sinnes aus ihrem Herzblut schufen. Legt diesen Balsam auf die Wunden der Zeit. Ihr Väter und Mütter, ihr Lehrer und Erzieher, haltet den verweichlichenden, säuselnden Föhn von unserer Eichwaldjugend fern, laßt frischen, frohen, kecken Liederstrom durch die jungen Herzen brausen, daß sie wetterhart werden für die Stürme, die ihnen bevorstehen. Wie sehr liegt es an der Tatkraft eurer Seelen, mehr als an der Fülle eures Wissens, ob eure Führerhände entschlußlose Weichlinge oder willensstarke Männer und Frauen zur Arbeit an der Zukunft des Volkes bilden.

Auch an euch, ihr Träger der Zeitideen, ihr Künstler, ergeht der Ruf. Wer wird euch künftighin für den Tribut, den ihr der Armseligkeit unserer Tage zollt, Dank wissen! Werdet Kunstwacht der **deutschen** Kunst. Lernet diese Kunst in ihrer biedersten Erscheinungsform kennen, die so eindeutig und klar, so lebenfördernd wie ein Sonnenstrahl in ganz verstaubte Kammern dringt. Haltet diese Strahlen nicht von euch fern, sie erwärmen auch euer Inneres und beleben eure ideellen Impulse, wie sie die von Bach und Beethoven nicht selten erwärmten. „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen.“ Kunst ist individuell, Volkskunst ist überindividuell, beinahe genial. Sollten wir im Besitze solchen Erbes nicht die Besten zu seinen Hütern bestellen?

Zunächst heißt es freilich das Erbe bergen. Volk vom Rheinland, kennst du die Sagenlieder des Rheins und der weinbekränzten Berge, du aus dem Thüringerwald deine Wald- und Jagdlieder, du aus der Heide die weichen Klänge deines Volkslieds? Wo hält sich der goldene Schwabenhumor, das derbfrohe Jodlerlied des bajuwarischen Alpenvorlands oder die schwermütige Weise des denkerischen Küstenvolkes verborgen? Ueber all den Flitterprodukten mondäner Operettenkönige sind sie eurem Herzen und Sinn entglitten. Auch da möchte die Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes eingreifen; Freunde des Volksliedes aufmuntern, die bald aus Archiven und Sammlungen das Beste wieder verlebendigen helfen, bald neue Früchte einheimsen, um sie dem großen deutschen Volksliederschatze einzugliedern.

Nirgends Schablone, überall lebendige Arbeit ist der oberste Leitsatz der Gesellschaft. In dieser großzügigen Art gedacht, hat die Idee vom weitesten Norden bis zum heißumstrittenen deutschen Süden gezündet. Vereine gliedern sich der Gesellschaft an, Vertreter von Berufsgruppen, Künstler in großer Zahl haben sich in den Dienst des Volksliedes gestellt. Aus vielen großen und kleinen, ja kleinsten Städten kommt die Kunde von Volkslieder-Aufführungen durch Chorgesellschaften und Kirchenchorvereine. Die Schule ist da und dort schon wieder eine Heimstätte für deutschen Reim und deutsche Weise geworden, und auf den Landstraßen erklingen uralte frohe Wanderlieder; alles hoffnungsvolle Zeichen, daß das Volk aus trüber Lethargie langsam erwacht, daß trotz aller Erschwerungen der Zeit eine vaterlandstreue Schar daran ist die Abwehrfront gegen die Veräußerlichung und Entwertung des Lebens zu bilden. Der Weg, der zu gehen ist, ist so klar vorgezeichnet, und das erstrebte Ziel von so hoher Bedeutung, daß jeder liederfrohe Deutsche eintreten sollte für sein deutsches Volkslied. Die Lasten des Lebens hilft es leichter ertragen, die Stunden der Frohmut verschönt es! Der Glaube an die eigene und die Volkskraft wächst mit ihm, weil es den Tempel des Herzens aufschließt, in dem der versöhnende Gott thront!

Diese Volkskunstwacht dem Deutschen Volke!

[1] **Wilh. Wundt: Vom Geist unserer Zeit. J. F. Lehmann, München 1920.**

[2] **Ihr Sitz ist in München. Der Vorsitzende des geschäftsführenden Ausschusses ist Dr. Gg. Panzer, Dachauerstr. 149.**

Das georgische Volkslied und die Kultur der Georgier.[1]

Von **Dimitri Arakischwili** (Araktschiew).

Nachfolgender Aufsatz wurde mir vom Herrn Verfasser mit der Bitte übersandt, seine Drucklegung mit einigen Begleitworten zu veranlassen. Ich erfülle gern den Wunsch in der Ueberzeugung, daß es weder dem praktischen noch dem wissenschaftlichen Musiker unserer Tage gleichgültig ist, was die musikalischen Leute „hinter den Bergen“ sind und tun. Georgien war einst das Ziel der mythischen Argonautenfahrt und durch das ganze Mittel-

[1] Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Georg Tschubinow. Einzelne Abweichungen vom russischen Text stammen vom Autor.

alter hindurch das geistig bedeutendste Land im Völkergemenge des Kaukasus. Es kann daher nicht wundernehmen, wenn es eine eigene Tonkunst entwickelte, die wissenschaftlich um so interessanter ist, als sie von der europäischen Musik unbeeinflußt zu einer besonderen Art von Harmonie und Mehrstimmigkeit gekommen ist. Wundernehmen kann nur, daß man in Europa auch heute noch so gut wie nichts von dem allen weiß. Dem abzuhelfen, ist der willkommene Zweck dieser Darstellung.

Herr Arakischwili (russ. Araktschiew) ist seit 20 Jahren mit dem Sammeln georgischer Musik aller Stämme, die er mit dem Phonographen aufnahm, beschäftigt und hat davon vieles in Rußland veröffentlicht. Auf national-georgischer Grundlage baut er auch seine eignen, modern gehaltenen Kompositionen auf. Oskar Fleischer.

* * *

Die Georgier, welche den westlichen und den zentralen Teil Transkaukasiens bewohnen, stehen unter den zahlreichen Nationen Rußlands mit Recht an erster Stelle, was den Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihres musikalischen Volksschaffens betrifft. Und das darf uns keineswegs wundern. In Georgien kann man nicht ohne Lieder leben! Die Landschaft selbst zwingt dank ihrer alles bezaubernden Schönheit immerfort zum Singen. Das prachtvolle Grün der Täler, Wälder und Berge, in denen die Georgier leben, bestimmt ihr gesamtes psychisches Wesen samt ihren ästhetischen Anlagen. Der mit Ueppigkeit überall in der Natur Georgiens zerstreute Reiz zwingt zur Anerkennung, zum Lob dieser Naturschönheit und der Georgier besingt tatsächlich nicht nur, sondern schafft der Schönheit des Weltalls Hymne.

Aber der Georgier singt nicht nur Hymne der Natur. Während seines langen und leidvollen geschichtlichen Lebens hatte das Volk in Fülle Mannigfaltiges zu erleben. Dies hatte seine Wirkung auch auf die Musik. Sowohl seine schweren, wie seine heiteren Erlebnisse im historischen Dasein fanden ihren Nachklang im Liede — das eine ist von einzigartiger Motivtiefe, das andere von kolossaler Wucht und Originalität.

Die Musik der Georgier ist, wie gesagt, äußerst mannigfaltig. Diese Mannigfaltigkeit kommt unter anderem auch dadurch zustande, daß jeder Volksstamm der Georgier seine besonderen Charakterzüge und sein besonderes Lokalkolorit im Liede zutage bringt. Das gebirgige Relief des Landes erklärt zur Genüge die Verschiedenheit eines jeden Winkels — und dies bei nächster Stammesverwandtschaft der Nation im ganzen. Man reist Georgien entlang und beobachtet, wie nach etwa 50, 80 oder 100 Kilometern dasselbe Volk einen etwas andersartigen Dialekt spricht, andersartige Nahrung bevorzugt, einen etwas andersartigen Charakter zutage fördert. Kurzum — klimatische, geographische und andere Faktoren spielen in der Kultur dieses Landes eine hervorragende Rolle; und daher hat auch die Musik eines jeden Zweiges des georgischen Volksstammes ihre Besonderheiten. Zum Beispiel bleibt das Lied der Chewsuren, eines georgischen Bergstammes, in seiner einfachen Form ganz und gar entwicklungslos; es ist einstimmig und äußerst primitiv. Und dies wohl, weil die Chewsuren an den äußersten Wohnungsgrenzen im Hochgebirge leben, wo ständige Kälte herrscht, wo im Jahre kaum zwei Monate lang Sommerwärme eintritt, wo alles Leben zum Erstarren gebracht wird. Reist man etwas abseits zum anderen georgischen Stamme im Hochgebirge, zu den Pschawen, so bemerkt man, daß das Lied zweistimmig ist und den Formen georgischer Lieder im Tale näher steht. Steigt man noch weiter bergab zu einem weiteren Stamme der Georgier im mthiulischen und mochewischen Hochgebirge, so findet man hier bereits dreistimmige Lieder, robuste, wie die umstehenden Berggiganten; das Lied besitzt sowohl seine Besonderheiten, als auch bestimmte Anlehnungselemente an georgische Lieder im Tale. Zuletzt, im Tale selbst, begegnet uns die gesamte Ueppigkeit der Natur samt all dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Lieder Georgiens. Die Georgier in Karthlien und Kachetien liefern uns Lieder von innig-tiefem Gefühl, die einstimmig sind, ferner oft bezaubernde zweistimmige und schließlich dreistimmige — machtvolle und majestätische, falls sie zur Kategorie der „langen" Lieder gehören; und äußerst mannigfaltige dem Inhalt nach, falls sie der Kategorie der „kurzen" angehören. Man ist imstande, darunter Lieder verschiedener Epochen zu unterscheiden. Sowohl Lieder — letzte Reste grauer heidnischer Zeit, als auch folgender Zeitalter, welche eine beachtenswerte Evolution in melodischer, harmonischer und anderer Hinsicht offenbaren[1].

In Westgeorgien zeigt das Lied wiederum Reichtum und Mannigfaltigkeit. Das einstimmige Lied der Georgier Guriens, welches unter Begleitung des Tschonguri, eines mandolinenartigen Instrumentes aus Holz mit Sehnensaiten, gesungen wird, ist auf Schritt und Tritt reizend, und das Lied der Georgier Mingreliens ist Ausfluß reinster Poesie und innigster Lyrik. Auch Chorlieder dieser Stämme der Georgier, obschon nicht von derselben Güte, besitzen vieles höchst Interessante. Erstens sind sie alle unendlich lebensfroh, außerordentlich bewegt in rhythmischer Hinsicht und äußerst originell. Die erste Stimme, welche hier „Krimantschuli" genannt wird, macht solche Kunststücke und Rouladen, wie sie nur von den Leuten selbst herausgebracht werden können; und kaum irgendwo in aller Welt außer dem Kaukasus wird man noch etwas Aehnliches auffinden können. Man muß hervorheben, daß manche Kategorien dieser Lieder, wie beispielsweise Tanz- und Chorlieder, nicht nur originell, sondern auch gerade, dank dem „Krimantschuli", öfters geradezu reizend sind.

In einer Uebersicht dieser Lieder muß man unter anderem des Unterschiedes im Charakter der Musik dieser Georgier und derjenigen Ostgeorgiens gedenken. Das Lied der östlichen Georgier ist homophon unter hauptsächlicher Anwendung des Orgelpunktes, dagegen das Lied der westlichen Georgier ist polyphon, wobei alle drei Stimmen selbständig sind; und wiederum bei den westlichen Georgiern in den Bezirken von Kutais und Schorapan ist es ein Mittelding, d. h. teilweise nähert es sich dem Liede Westgeorgiens, teilweise dem Ostgeorgiens.

Kurzum, einerseits zeigt uns die Stilmannigfaltigkeit der Lieder, wie sehr sich das Lied Westgeorgiens äußerlich von dem Ostgeorgiens unterscheidet und anderseits, wie sie dennoch innerlich eng zusammenhängen. In der Tat wird das Lied eines jeden Stammes nach Klima, Lage, Nahrung usw. seine Besonderheiten aufweisen, der Innenwelt nach aber aufs engste zusammenhalten. Das Verbindende kommt besonders klar zum Ausdruck sowohl in der Harmonie als auch im Rhythmus, in der Form, in der Darstellungsart, in der Uebereinstimmung der Benennung einzelner Stimmen, in der Einheit der Lieder usw.[1]

Was für Lieder, allein dem Inhalte nach, besitzt nicht der Georgier! Wir finden hier heroische, historische und Schlachtlieder, lyrische, Hochzeits- und Tischlieder, Tanz- und Chorlieder, Liebes- und Arbeitslieder, verschiedene Feldlieder, beim Wein- und Maissammeln, Begräbnislieder, Tschonguri- und Phandura-Lieder, komische, gegen Kinderkrankheiten, Regenlieder und eine Menge verschiedener anderer. Man darf kurzum sagen, daß der Georgier unter Liedern in die Welt tritt und unter Liedern die Welt verläßt. Ist ihm das Herz schwer, so fängt er an zu singen und löst die Spannung seines Affekts, ist er heiter und lebensfroh, wiederum kommt ihm ein Lied zu Hilfe; steht er bei einer Arbeit, so kommt ihm sein Lied als Impuls der Steigerung seiner Arbeitsleistung. Und wie hochinteressant ist all dies in musikalischer Hinsicht! Mit Recht ist bereits aus der ausländischen Fachliteratur die Aeußerung bekannt, daß die kaukasischen und insonderheit die georgischen Melodien von außerordentlichem Interesse sind sowohl in ethnographischer als auch in künst-

[1] Ausführliche Darlegung findet man im Werke „Kurzer Abriß der Entwicklung des georgischen Volksliedes in Karthlien und Kachetien". S.-A. aus Band I: „Arbeiten der musik-ethnographischen Kommission an der Kaiserlichen Gesellschaft der Amateure der Naturwissenschaft, Anthropologie und Ethnographie" zu Moskau. 1906.

[1] Ausführlicher dargelegt im Werke „Das Volkslied von Westgeorgien (Imerethien)". S.-A. aus Band II der „Arbeiten der musik.-ethnogr. Ges." usw., Moskau 1908.

lerischer Hinsicht, und ein äußerst reichhaltiges und mannigfaltiges Material dem Fachmanne darbieten[1]. Und in der Tat hat der bekannte Nationalökonom Prof. Dr. Karl Bücher für neuere Auflagen seines hervorragenden Werkes „Arbeit und Rhythmus" einige georgische Arbeitslieder für seine Zwecke verwendet.

Soweit die eigentliche Volksmusik. Aber auch in der Kirchenmusik bewundern wir die Originalität und die eigentümlichen Charakterzüge, wenngleich uns hier keine so große Mannigfaltigkeit entgegentritt. Ungeachtet ihrer Einfachheit kann sie uns interessante Entwickelungsmomente kundgeben und selbst den äußersten Gegner der Autokephalie der georgischen Kirche darin überzeugen, daß solche Kirchenmusik nur einer völlig selbständigen, unabhängigen Kirchengemeinde geschaffen werden konnte. In der Tat waren bei allen christlichen Nationen der Erde volkstümliche Kirchenhymnen einstimmig, nur bei den Griechen allein das sogenannte Ison bekannt, wo der Chor des Hymnus einen bestimmten Grundton festhielt und nur eine Stimme irgendwelche melodische Ausarbeitung darüber ausspann. Auf diese Weise kam Zweistimmigkeit zustande. Keine Rede ist dagegen von irgendeiner auch inneren Dreistimmigkeit bei irgendeinem Volke. Bei den Georgiern nun finden wir gerade Dreistimmigkeit und dabei mit dem originellen „Modsachili", d. h. einer selbständigen zweiten Stimme. Wir behaupten keineswegs, daß die genannte Besonderheit den Georgiern in fertigem Zustande sozusagen vom Himmel herabgefallen sei. Zweifelsohne hatten die Georgier nach ihrer Bekehrung zum Christentume und nach Eintritt eines regen Kulturaustausches mit einem der kulturreichsten Völker der Welt, den Griechen, in Fülle Verschiedenes ihnen abgelernt, so zum Beispiel die Tonleiter; aber im Laufe der Jahrhunderte ist all dies im Geiste des Volkscharakters durchgearbeitet worden und hat sich einen ganz anderen Weg gebahnt. Bereits im 9., 10., 11. und 12. Jahrhundert finden wir bei Georgiern eine eigene Musikwissenschaft, die sich in der Notation der Kultgesänge kundtut; und wer kann uns sagen, ob man bei den Georgiern nicht noch kostbare Musik und theoretische Traktate gelehrter Mönche auffindet, soweit sie nicht bereits zugrunde gegangen sind.

Beiläufig sei bemerkt, daß ich die Absicht hatte, in betreff unserer alten Notation in Beziehungen mit dem bekannten Fachmann Herrn Prof. Dr. Oskar Fleischer (Berlin) zu treten, welcher eine Anzahl hervorragender Untersuchungen der Neumen oder alter Notenzeichen veröffentlicht hat. Nach langjährigen, tief ins einzelne eindringenden Arbeiten ist es ihm gelungen, den Schlüssel zur Entzifferung griechischer und lombardischer Neumen zu finden und auf diese Weise die Melodien, welche zuvor niemandem zugänglich waren, glatt zu lesen. Ich hatte die Hoffnung, gerade diesen Fachmann mit unseren Notenzeichen und unseren mittelalterlichen Kirchenhymnen bekanntzumachen; aber ich hatte ausreichende Handschriftenphotographien nicht bei der Hand, und so ermangeln wir eines möglichen Schlüssels[1].

Die georgische Kirchenmusik hatte also ihre hervorragenden Sänger und Autoren, die uns Denkmäler ihres Schaffens hinterlassen haben. Konnte es anders sein? Georgien war ja doch eine Zeitlang der mächtigste Christenstaat im Kaukasus; Georgien schuf mit außerordentlicher Energie Kulturzentren wie im eigenen Lande, so im Heiligen Lande, am Athosberge und anderen Orten, und die Tätigkeit georgischer Kirchenväter zu werten, ist lange noch nicht die Zeit. Ganze Scharen von Fachleuten müssen zuvorderst ihre Spezialuntersuchungen durchführen, um in gebührendem Maße die Bemühungen unserer Kirchenväter und Hymnenkomponisten zu würdigen und den ihnen gebührenden Platz sowohl in der georgischen Geschichte, als auch in der allgemeinen und der Kulturgeschichte anzuweisen. (Schluß folgt.)

[1] Oskar v. Riesemann in: „Die Musik", 1906/7, Band 13, Seite 62.

[2] Dem Abbé J. Thibaut wurden von der Redaktion der Zeitschrift „Christlicher Orient", hergest. von der Russ. Akad. der Wiss. in St. Petersburg, Aufnahmen georgischer Noten übersendet. Eine Notiz von ihm ist daselbst, Band III (1914), Seite 207—212, in französischer Sprache veröffentlicht. Anm. des Uebersetzers.

Die ältesten Tonzeichen der Georgier sind verwandt mit den ältesten griechischen Neumen oder Rezitationszeichen, haben sich aber im Laufe der Jahrhunderte auf eigene Art weiter entwickelt. Wäre ihre musikalische Ausführung noch heute in Georgien im Gebrauch, so würde man vielleicht mit einem Schlage Sicherheit gewinnen über die Art und Weise, wie die alten Griechen ihre Kultgesänge rezitiert haben. In meinen Neumen-Studien I 70 ff. habe ich über diese ältesten griechischen Rezitationszeichen des näheren berichtet. Die späteren georgischen Tonschriften stehen ebenfalls auf griechischer Grundlage. Oskar Fleischer.

Ein Wort zur Ausgabe der Beethoven-Briefe bei Schuster & Löffler.

Im Verlage der Firma Schuster & Löffler ist vor Jahren eine fünfbändige Ausgabe sämtlicher Beethoven-Briefe erschienen, deren zweite Auflage im Jahre 1909—11 zu erscheinen begann. Beethovens Briefe sind für den Deutschen ein Heiligtum, weshalb eine vollständige Sammlung dieser als ein Nationaldenkmal ersten Ranges bezeichnet werden muß. Es wäre hier folglich größte Sorgfalt und Genauigkeit zu fordern.

Die in Rede stehende Ausgabe kann jedoch solchen Anforderungen leider nicht restlos entsprechen! Schon die Art und Weise, wie die zweite Auflage angefangen wurde, gibt zu bedenken. Die erste Ausgabe war von Kalischer redigiert und erläutert. Bei der zweiten wurde Theodor Frimmel — vielleicht unser bester Beethoven-Kenner! — herangezogen — allein bloß der zweite und dritte Band wurde von ihm neu bearbeitet. Der erste Band wurde noch von Kalischer selbst zweitmalig redigiert, während der vierte und fünfte Band überhaupt nur in der ersten Auflage vorhanden ist. Dadurch ist selbstredend die Einheitlichkeit des Werkes völlig zum Teufel gegangen und — was die Hauptsache ist — das im fünften Bande enthaltene Register paßt infolgedessen bloß zu dem unverändert gebliebenen vierten und fünften Band, wogegen in den ersten drei Bänden naturgemäß nichts zu finden ist, weil durch die Redaktion, Einschiebungen, Anmerkungen u. dgl. sämtliche Seitenangaben überholt worden sind. Ein Umstand, der die Handhabung der ersten drei Bände völlig unmöglich macht.

Nun aber zu etwas weit Wichtigerem. In der Vorrede zum ersten Bande wird die Ausgabe als eine „kritische" bezeichnet und erläutert, daß der Herausgeber darunter die Herstellung des reinen Beethovenschen Textes versteht; die zweite Auflage enthält laut Angabe der Vorrede „alle möglichen Verbesserungen".

In der Regel hat man ja nun wenig Möglichkeit, den Grad der Sorgfalt zu überprüfen, mit der ein Herausgeber von Briefen zu Werke gegangen ist. Hier aber besteht diese Möglichkeit bei einem, und zwar einem der wichtigsten und ergreifendsten, Beethoven-Dokument, nämlich bei dem allerweltsbekannten Heiligenstädter Testament. Diese Urkunde wurde von Prof. W. Nagel in der im gleichen Verlage erschienenen Zeitschrift „Musik" als Faksimiledruck veröffentlicht. Ich vermag dieses ausgezeichnet hergestellte Testament nie zur Hand zu nehmen, ohne in die andächtigste Stimmung zu geraten, und schon zu mancher Stunde meines Lebens hat ein Blick in die (wenn auch nur faksimilierten) Schriftzüge Beethovens, die er in der schwersten Stunde seines Erdenwallens in banger Einsamkeit zu Papier brachte, mir aufrichtenden Trost gespendet. Dem Prof. W. Nagel kann gar nicht genug gedankt werden für diese Faksimileausgabe eines der größten Heiligtümer nicht allein der Musik, sondern des deutschen Volkes überhaupt. Um so mehr muß es wundernehmen, daß ein Vergleich dieses peinlich genauen Druckes mit der Textausgabe im ersten Bande der Briefsammlung die überraschendsten Unstimmigkeiten zeigt.

Ein solcher Vergleich ergibt folgende krasse Fehler des Abdruckes:

Seite 89 2. Zeile von oben ungerecht statt richtig: unrecht,
6. Zeile von unten gern statt richtig: gerne,
Seite 90 6. Zeile von oben fehlt zwischen „jetzigen“ und „Disposition“ das Wort „natürlichen“,
9. Zeile von oben stand statt richtig: stund,
Seite 91 12. Zeile von oben Elend statt richtig: Elende,
21. Zeile von oben eile statt richtig: eil,
25. Zeile von oben fehlt zwischen „doch“ und „zu“ das Wort „noch“,
Seite 92 4. Zeile von oben Punkte statt richtig: Punkt,
13. Zeile von oben fehlt nach „Nie“ ein ? und vor „es“ der Ausruf „O“.
In der Randnotiz fehlen zwischen „zu“ und „vollziehen“ die Worte: „lesen und“.

Summa summarum fehlen somit bei diesem einen Schriftstücke fünf Worte gänzlich und sind sechs Worte offenkundig unrichtig gedruckt. Dabei habe ich Wörter, die zweifelhaft erscheinen (wie z. B. 19. Zeile Seite 89 ein fehlendes „dann“, das in der Niederschrift durchstrichen scheint, oder neun Zeilen später das Wort „und“, das vielleicht „nur“ heißen soll) unberücksichtigt gelassen. Ebenso die Orthographie sowie zahlreiche Interpunktionen und Gedankenstriche.

In der Anmerkung steht aber zu lesen, daß der Textdruck nach dem Faksimile erfolgte, „denn danach konnte ein diplomatisch genauer Text des unsterblichen Dokuments hergestellt werden, während alle bisherigen Publikationen ... voller Fehler sind.“ So getraute sich der Herausgeber in der Erläuterung zu schreiben! Fürwahr, er hätte selber erst genau sein sollen, bevor er sich über andere mokiert! So viele Fehler in einem einzigen Schriftstück!! Das noch dazu als „diplomatisch genau“ und fehlerfrei ausgeschrien wird? Was soll man da von den anderen Dokumenten denken? Eine Briefsammlung ist ja schließlich nicht eine Unterhaltungslektüre, sondern dient ja vielfach auch Forschungszwecken. Und da sollte man wohl — noch dazu bei einer zweiten verbesserten Ausgabe — auf eine genaue Wiedergabe des Textes rechnen können. Fehler wie die hier angeführten sind unentschuldbar, weil sie durch eine saubere und weniger saloppe Redaktion zu vermeiden waren. Dr. Th. Haas.

Beethovens c moll-Symphonie.

Zum 150. Geburtstage des deutschen Meisters.

I. Allegro con brio.

Vier Schläge wuchtiger als Worte:
So pocht das Schicksal an die Pforte!
Und nun beginnt ein mächtig Ringen,
Der Kämpfer will das Leben zwingen.
Ein herber Trotz, ein eisern' Wollen,
Gewaltig wie Orkanesgrollen,
Dazwischen zarte, sanfte Klage,
Ein Gruß beglückter Jugendtage.
Doch fort mit zögerndem Verweilen,
Zu frischem Streite gilt's zu eilen!
Drum werden schneidender die Klänge,
Als ob mit einem Dämon ränge
Der Held, stolz, kraftvoll und allein —
Am Himmel zuckt's wie Wetterschein,
Doch blutend auch aus tausend Wunden,
Den Meister hat er nicht gefunden.

II. Andante con moto.

Trostvoller Sang voll Muttergüte,
Wie drängst du schmeichelnd ins Gemüte,
Tilgst freundlich all die bittern Schmerzen,
Entzündest still der Hoffnung Kerzen.
Und froher wird des Herzens Pochen,
Als wär' der finst're Bann gebrochen,
Als säh' das Sonnenaug', das helle,
Mild lächelnd auf des Hauses Schwelle,
Als ruhte aus der Riese „Gram“,
Ein Leu, der nun im Schlummer zahm.

III. Allegro — allegro.

Doch wieder wird der Himmel trüber,
Gespenst'ge Wolken ziehn vorüber,
Ein herrisch Grollen scheint zu sagen:
Noch ist der Kampf nicht ausgetragen!
Nun aber reckt sein Haupt empor
Des Menschen Gutgesell „Humor“.
Wie er sich wild gebärden kann!
Beginnt, stockt ... fängt von neuem an —
Und dehnt voll Uebermut die Glieder:
Komm, Schicksal, du ringst mich nicht nieder!
Da hallen dumpf die Schicksalsschläge,
Schwer lastend, drohend, wuchtig, träge,
Als künden sie: 's gibt kein Entrinnen!
Umsonst, vergeblich dein Beginnen! —
Umsonst? Schon pulst durch bange Stille
Mit kühner Herrscherkraft der Wille.
So singt kein schwacher Unterlieger,
Solch Hoheslied kennt nur der Sieger;
So spricht nur, der mit Gott gerungen
In heißer Not den Sieg erzwungen,
Ein König, dem die hehrste Krone
Für seine Taten ward zum Lohne.

O Töne voller Majestät,
Durch die der Orgel Brausen geht!
Du jubelnd, jauchzendes Entzücken,
Das uns verschwenderisch will beglücken!
Empor, empor zu höhern Sphären!
Das Irdische will sich verklären;
Die Brust durchströmen Feuergluten,
Verloschen sind der Tränen Fluten:
Mag Leid, mag Dunkel uns umschweben,
Groß und gewaltig bleibt das Leben!

Walter Kaehler (Berlin).

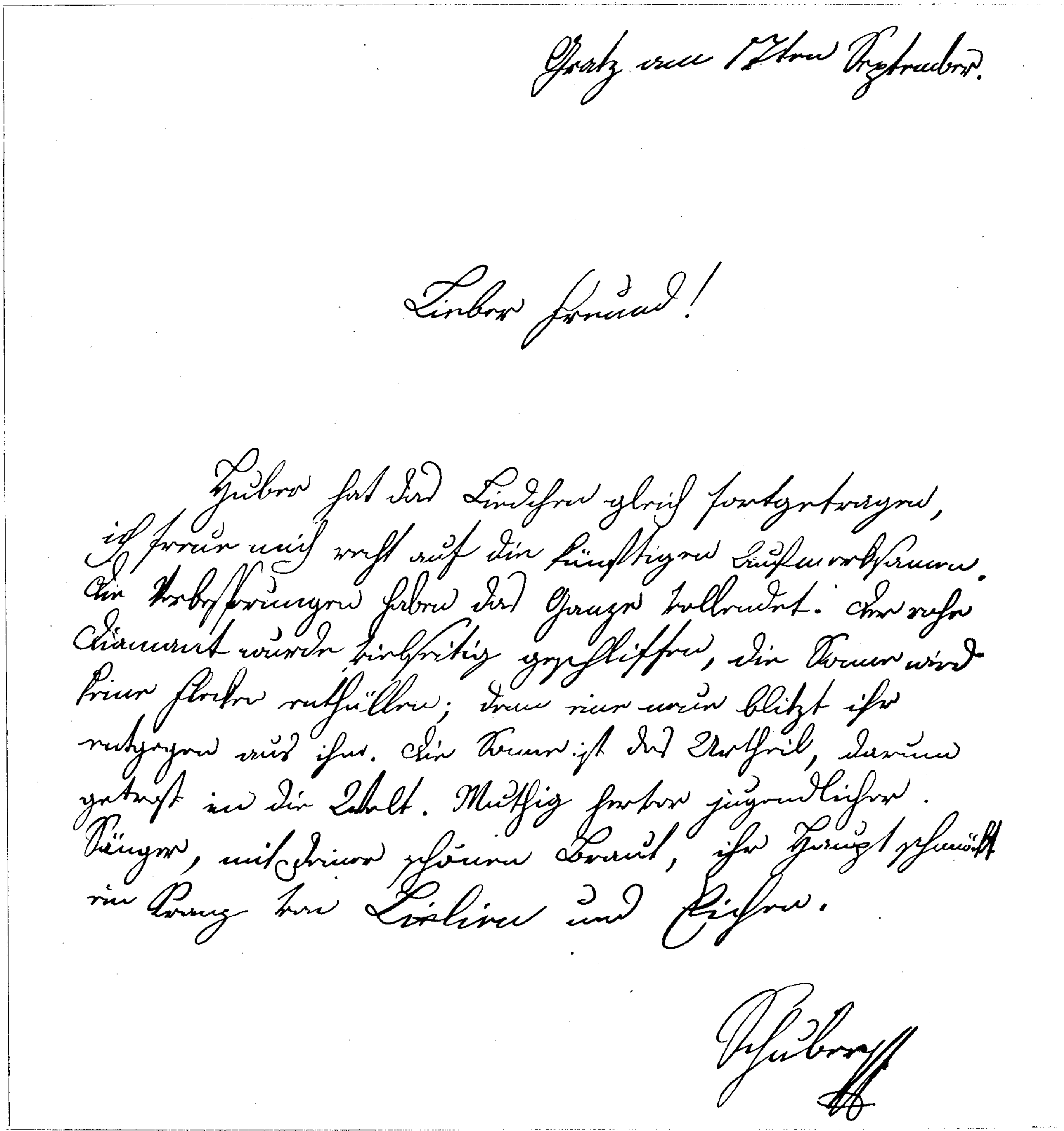
Ein neuer Schubert-Brief.

Der nachstehend veröffentlichte Schubert-Brief [1], den ich der Güte des derzeitigen Besitzers, Herrn Waldemar Liachowsky, verdanke, ist ein getreues Abbild von des Liedmeisters reich bewegter Seele. Das Gegenständliche tritt zurück, ein leicht hingeworfenes Wort ist Anlaß zu buntphantastischer Betrachtung. Und mitten in seiner schönen Träumerei bricht Schubert ab; seinen Namen daruntergesetzt und — vielleicht schon im selben Augenblick neue Musikgedanken.

Otto Erich Deutsch zählte 1913 einundsechzig Schubert-Briefe. Unter diesen befindet sich der nachstehende nicht. Der Empfänger des anmutigen Schriftstückes ist, wie aus dem dazugehörigen, gleichfalls von Liachowsky mir überlassenen Begleitschreiben der Frau Maria Pokorny, Wien, hervorgeht, der steirische Dichter Karl Gottfried Ritter von Leitner gewesen. Leitners Mutter hatte sich nach ihres Mannes frühem Tode mit dem Kammeranwalt Pokorny auf Schloß Rothenfels bei Oberwölz in der Steiermark vermählt. Leitner, der 1800 geboren und damals sieben Jahre alt war, hat ein Alter von neunzig Jahren erreicht und ist im Laufe seines reich bewegten Lebens mit allen führenden Geistern seiner österreichischen Mitwelt in enge Fühlung gekommen. Mit Schubert selbst ist er durch einen Zufall nicht persönlich bekannt geworden, denn um die Zeit von Schuberts Grazer Aufenthalt, 1827, war er (wahrscheinlich auf einer Ferienreise) von seinem Wohnort Graz abwesend (siehe Deutsch: Schubert in Graz, „Die Musik“, Jahrg. VI, Heft 8). Dieser Zufall, den Leitner lebenslang beklagt hat, ist um so seltsamer, als Schubert bei Pachlers wohnte, Leitners vertrauten Freunden in Graz. Frau Pachler entfachte Schuberts Anteilnahme für die Dichtkunst Leitners stark, und der Liederkönig, der schon 1823 das Gedicht „Drang in die Ferne“ vertont hatte, schrieb noch im Grazer Jahre 1827 die Musik zu den drei Gedichten „Das Weinen“, „Vor meiner Wiege“ und „Kreuzzug“; im letzten Lebensjahre, 1828, dann noch zu vier anderen: „Die Sterne“, „Winterabend“, „Der Wallensteiner“ und „Fischers Liebesglück“. Pachlers werden

[1] Zuerst erschienen Oktober 1919 in Nr. 1 der Norddeutschen Musikzeitung. Nachdruck des Briefes nur mit Genehmigung des Herrn Liachowsky, Berlin-Charlottenburg, Mommsenstr. 23.

auch die mittelbare Veranlassung zu einem Briefwechsel zwischen beiden Künstlern gewesen sein, so daß die Angabe der Frau Pokorny betreffs des Adressaten nicht zu bezweifeln ist. Daß aber, wie sie in ihrem an den verstorbenen Kammersänger Felix Senius (aus dessen Nachlaß Liachowsky Brief und Zubehör erhielt) gerichteten Begleitschreiben angibt, das fragliche Liedchen des ersten Satzes „Drang in die Ferne" sein soll, darf man



Gratz am 12ten September.

Lieber Conrad!

Hiebei hast du Liedchen gleich fortgetragen, ich freue mich recht auf die künftigen Aufmerksamen. Die Verbesserungen haben die Grazer vollendet. Der rohe Diamant wurde vielseitig geschliffen, die Braut wird keinen Schleier enthüllen; denn nur mein blitzt ihr entgegen aus ihm. Die Braut ist das Urtheil, darum getrost in die Welt. Muthig hervor jugendlicher Sänger, mit deiner schönen Braut, ihr Haupt schmückt ein Kranz von Lilien und Eichen.

Schubert

bezweifeln. Die von Nottebohm, Mandyczewsky und Friedländer beglaubigte Jahreszahl für die Entstehung dieses Op. 71 ist schon 1823, auch das Gedicht ist bereits früher entstanden (nach den in der Erstausgabe der Leitner-Gedichte von 1825 enthaltenen Angaben nämlich im Jahre 1821), und somit ist die Behauptung der Frau Pokorny nur dann zu erhärten, wenn wir annehmen, daß es sich um eine Neubearbeitung handle, wozu der Satz von den „Verbesserungen" etwa stimmen würde. Doch ist nur eine Lesart dieses damals längst vollendeten Liedes und des Gedichtes bekannt.

Halten wir uns weiter an die „Verbesserungen", als an das wenige Tatsächliche des schönen Ueberschwangs, der den Brief erfüllt, so mag eher eines der drei im Jahre 1827 geschriebenen Lieder, also das „Weinen" (gedichtet 1821), „Vor meiner Wiege" (1823) oder „Kreuzzug" (1824) gemeint sein; doch ist es nicht erwiesen, daß eines derselben in Graz entstanden, auch immerhin zweifelhaft, ob Schubert — wenn auch im schwärmerischen Frohsinn — für eine eigene Schöpfung die sonnenfrohen Worte des Briefes gefunden hätte.

Das „Muthig hervor usw." läßt vielmehr den Schluß zu, daß ein Leitner-Gedicht gemeint war, das, unkomponiert (der „Kranz von Lilien und Eichen" käme dann auf Schuberts bilderreiche Ausdrucksweise), durch Schubert-Pachlersche Vermittlung, mit von Schubert angeregten Veränderungen, der Oeffentlichkeit übergeben werden solle.

Für alle drei Möglichkeiten bietet den wichtigsten Hinweis das „Ich freue mich auf die künftigen Aufmerksamen". Der

„Aufmerksame“ war eine derzeit in Graz erscheinende Literaturzeitung, für die auch Leitner vielfach tätig war. Es müßte aus etwa noch vorhandenen Ausgaben vom Herbst 1827 (vielleicht durch Vermittlung des Fürstl. Musikwissenschaftlichen Instituts zu Bückeburg) festgestellt werden können, auf welches „Liedchen“ Schubert seine Worte gemünzt hatte. Wegen des vorwiegend literarischen Einschlages des Blattes ist die Wahrscheinlichkeit auf seiten des Leitner-Gedichtes auch hier die größere.

Der hochromantische Zug des Briefchens, von dem Dehmel mir noch sagte, er gefiele ihm trotz seiner sonstigen Abneigung gegen Briefe, weil er „so hübsch sonnenkringelig“ sei — die Art, wie Schubert den Vergleich mit einer schönen Braut gebraucht, all dies wird Berufene vielleicht zu gründlichen Nachforschungen treiben. Ein wichtiger Anhaltspunkt: die Originalmanuskripte der fraglichen Lieder fehlen da leider. Wie mir Herr Prof. Dr. Max Friedländer, Berlin, gütigst mitteilte, ist der „Kreuzzug“ mit anderen Gesängen zusammen aus der Sammlung des Herrn Carl Meinert in Dessau in unbekannte Hände gegeben worden. Auch die anderen Manuskripte sind verschollen. (Das Op. 96 „Die Sterne“, das, 28 komponiert, nicht in Frage kommt, befindet sich in der Autographensammlung des Gräflich Czerninschen Archivs zu Neuhaus in Böhmen.)

Der Brief ist in Schuberts glücklichsten Tagen entstanden, in denen er als Gast der Familie Pachler seine Erdennöte selig begraben konnte. Der Kreis außerordentlicher Menschen, der ihn hier umgab, und dessen geistige Ausstrahlung Schubert eine ungeheure Wohltat bedeuten mußte, ist aufs sorgsamste geschlossen in den Ausführungen von Otto Erich Deutsch „Schubert in Graz“ („Die Musik“, Jahrg. VI, Heft 7 und 8). Der von Schubert eingangs erwähnte Huber ist leider nicht dabei. Trotz aller Bemühungen habe ich nichts über ihn erfahren können, auch Herr Prof. Dr. Friedländer, dessen liebenswürdige Hilfsbereitschaft ich nicht genug rühmen kann, wußte nichts über den Träger dieses Namens.

Edith Weiß-Mann (Hamburg).



Jenny Lind.
Unbekanntes Bild aus dem Jahre 1845.

Allerlei Lind-Literatur.

Zum 100. Geburtstag der schwedischen Nachtigall (8. Okt.).

Von Bertha Witt.

Wenn man vor dreiviertel Jahrhundert eine matt gewordene Gesellschaft elektrisieren wollte, so konnte man das nicht besser tun, als wenn man den Namen Jenny Lind aussprach. Mit diesem Klang vermochten Phlegmatiker zur Begeisterung, Sarkastiker zur Schwärmerei, nüchterne Spießer zur Hingerissenheit gebracht zu werden, schon durch die bloße Erinnerung an jenes Wesen, das durch die eigenartige Wirkung seiner Erscheinung und Kunst alle Welt bezaubert hatte. Die Wirkung, die Jenny Lind lange Zeit, und besonders im Anfang ihrer märchenhaften Laufbahn auf ihre Umgebung ausübte, steht in der Musikgeschichte nahezu beispiellos da. Es hat nicht an Stimmen gefehlt, welche Jenny Lind eine kluge Geschäftstüchtigkeit vorwarfen und ihr persönlich das laute Tam-Tam anrechneten, ohne das es auch bei der reinsten künstlerischen Erscheinung nicht abgeht. Hans von Bülow, der die „Wohltätigkeit, Jungfräulichkeit und obligate Frömmelei“ der Lind lediglich als eine Art Aushängeschild betrachtete und von einer „schamhaft ausgeprahlten Jugend“ spricht, die ihr geeignet schien, „Geschäfte mit sich machen zu lassen“, ist in seiner feindlichen Gegensätzlichkeit hier allerdings kaum allzuernst zu nehmen. Aber auch jene Aeußerungen, von denen hier die Rede sein soll, und in denen sich ein Teil jener Erregung aus den Tagen der Lindschen Herrschaft widerspiegelt, mögen nur als mehr oder weniger humoristische Randglossen bewertet werden, für die in der offiziellen und bekanntlich ziemlich bedeutenden Lind-Literatur kein Raum vorhanden war.

Diese unten folgenden Auszüge sind einer kleinen Anzahl von Broschüren entnommen, die sich zur Zeit der beiden ersten Gastspiele Jenny Linds in Hamburg in den Jahren 1845 und 1846, also da sie am Anfang ihrer germanischen Welteroberung stand, über das Hamburger Publikum ergossen und als Zeugen des übrigens allerorten gleichen Begeisterungstaumels auf der Hamburger Bibliothek aufbewahrt werden. Um die Stimmung auf das Erscheinen der Lind genügend vorzubereiten, dazu hatte die Presse ihr Teil getan, und jene Broschüren befaßten sich nur zum geringen Teil noch mit dieser Aufgabe. Sie suchten vielmehr jene Erregung wie in einem Spiegel aufzufangen, in dem das aus der Agonie der Hingerissenheit allmählich erwachende Publikum sich und wie es sich benommen wiedererblicken konnte.

Da schwärmte zunächst ein gewisser Herr Molaswi in der „Apotheose“ eines „vorläufigen Nekrologes“ folgendermaßen:

„... wann die schwedischen Historiker in den spätesten Zeiten den Ruhm ihrer Eroberer, die Bravour ihrer Krieger, die Nationaltugenden ihres Volkes mit allen Farben ihrer Beredsamkeit geschildert, dann werden sie eine neue Feder ergreifen und werden triumphierend niederschreiben: Schweden, dir gebührt noch ein schönerer Ruhm. Sie werden eine Parallele zeichnen und werden schreiben: Frankreich, du hattest eine Jungfrau von Orleans, die hat mit Feuer und Schwert ihr Land erobert; glückliches Schweden, aus deiner Mitte zog eine Jungfrau, die hat Länder und Menschenherzen ohne Schwertstreich erobert. Schweden, deine Helden hatten lange Zeit und viele Stimmen nötig, ehe sie ihre Siege erfochten, sie mußten vielen Widerspruch ertragen, ehe man sie anerkannte. Sie aber hat in Augenblicken und Einstimmig sich Siege errungen und die Besiegten haben sich mit Begeisterung und ohne Widerspruch für besiegt erklärt. Jenny Lind hat steinerne Herzen zur Elegie gestimmt, und vielleicht wird nach Jahrtausenden ein gelehrter Schulmeister zu beweisen suchen, daß jener Orpheus, nach dessen Zaubertönen die Steine sich im Tanze drehten, und Jenny Lind, die schwedische Nachtigall, identisch sind.“

Dann dichtet ein Anonymus ein endloses humoristisch-satirisches Quodlibet, „Lind-Wärmer“ genannt, frei nach Schiller, in welchem er launig-ironisch seine Bilder des bewegten Treibens während des Lind-Deliriums entwirft, worin er aber gleichzeitig auch mit allerlei Seitenhieben gegen Publikum und Sängerin bei der Hand ist. Bemerkenswert ist daran, mit welcher Hartnäckigkeit er dabei darauf ausgeht, die Lind in den Ruf der Geldgierigkeit zu bringen, ein Vorwurf, der bekanntlich ganz ungerechtfertigt war.

1. Zu Julius [1] dem Tyrannen schlich
Jenny mit schüchternem Beben,
Sie waget den Blick kaum zu heben.
Was willst du für jede Rolle? — sprich!
Entgegnet ihr finster der Wüterich.
„Hundert Friedrichd'or preußische, volle!“ [2]
So stammelt die Demutvolle.
Ich bin, spricht jener, zu zahlen bereit,
Und will auch nicht lange erst dingen;
Doch soll ich solch Opfer dir bringen

[1] Theaterdirektor.
[2] Die Lind erhielt in Hamburg pro Abend 1400 M. Courant = 1680 M.

Bei dieser so schlechten, so traurigen Zeit,
So muß ich erst fragen die Obrigkeit,
Ob sie mir Erlaubnis verleihe,
Zu nehmen statt einer Mark zweie [1].

2. Und einer Freude Hochgefühl entbrennt,
Und ein Entzücken thront in jeder Brust,
Denn Jenny Lind ist wieder da, man kennt
Sich selbst nicht mehr vor musikalscher Lust.
Ob auch der Kaffee steigt, das Korn verbrannt,
Ob Banco sinkt — man ist sich nichts bewußt,
Als daß man spornstreichs eilt, mit vollen Händen
Für Noten jetzt nach Noten Geld zu spenden.

3. Doch sie, die all dies Herrliche vollendet,
Sie rührt es nicht, das allgemeine Glück,
Ihr ist das Herz zu anderm hingewendet,
Zum Treusein [2] schweift der seelenvolle Blick.
Und aus des Beifalls Kreis will sie sich stehlen,
Die schwere Last der Taler still zu zählen.

4. Nochmals bewegt ein Sturm das Haus,
Die Menge bricht in Toben aus,
Heraus! und Bravo! tönt's schon wieder,
Doch schweigend blickt die Sängrin nieder;
Still legt sie von sich das Gewand,
Nimmt den Direktor bei der Hand
Und drückt sie. Der, mit nassem Blicke,
Führt vor den Vorhang sie zurücke
Und spricht: Ich danke Euch dafür,
Daß Ihr gelockt sie von dem Tore
Trotz zwanzig Graden Reaumur —
Gut Nacht! — Hier sind die Louisd'ore.

5. „Nach Haus begleiten!" hört man's schallen,
Und „Fackeln (tönt es), Fackeln her!"
Die Straßen füllen sich, die Hallen,
Nicht durchzukommen schier ist mehr.
Man spannt die Pferde von dem Wagen,
Der Kutscher blickt ergrimmt empor,
Und wütend höre ich ihn sagen:
Nicht Esel, Pferde spann ich vor!
Die nie den Dichtersänger [3] ehrten,
Sie würdigen sich jetzt herab
Zu einer Opernsängerin Pferden,
O Schande! Menschen ziehn im Trab.
Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
Und schlimm, wenn Pulver Feuer faßt,
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist ein blinder Enthusiast.

6. Und bei des nächsten Morgens Lichte,
Da trat mit freundlichem Gesichte
Zur Sängerin der Direktor ein;
Er will ihr kindlich Herze rühren,
Für halben Preis noch zu gastieren,
Sie aber winket schalkisch nein!

7. So willst du treulos von uns eilen,
Du Nachtigall voll Lieblichkeit;
Kann nichts dich Fliehende verweilen,
Du unsers Lebens gold'ne Zeit?
O sing zu zwanzig Louisd'oren
Für uns, gewiß, du tust's — nicht wahr?
Denn wenn du gehst, sind wir verloren,
Das Haus wird leer, das ist ja klar.

8. Mit rotem Gold muß sie die Taschen füllen,
Denn ihr Metall ruht nicht nur in der Brust,
Nicht andre Lieb darf ihr den Sinn umhüllen,
Metallklang sind und Noten ihre Lust.
Denn alles Höhere ist ja nur Grillen,
Des Wohltuns Gold ist eitler Wahn und Duft.
Schön ist's, vor allen Frauen auf der Erden
Steinreich und auch dabei steinhart zu werden!

9. Arme Leute, und ihr wollt Gefallen —
Wohin reißt euch eure Phantasie?
Fragt im Lenz die schwed'schen Nachtigallen,
Nur so lang man zahlet, singen sie.

10. Und sie spricht mit freundlichem Munde,
Und lächelt ihm holdselig ins Gesicht:
Unter hundert, ßag ich Sie, ßing ich nicht!
Und verläßt ihn zur selbigen Stunde.

---

[1] Die Preise der Plätze wurden während des Gastspiels verdoppelt.
[2] Treusein war der Name des Theaterkassierers.
[3] Wagner, der vorläufig allerdings nur bis zum Tannhäuser gelangt war.

Ein Dritter macht sich die Mühe, etwas Erlauschtes bei dem „Ständchen am Jungfernstieg", das man mit einem Fackelzug und anschließendem Feuerwerk auf der Alster der Sängerin darbrachte, in einer langen Szene wiederzugeben. Der nicht immer wiederzugebende, ebenso trockene wie derbe Hamburger Lokalton hat allerdings mehr lokale Bedeutung, wenn er auch nicht ganz übergangen sei. Der Verfasser springt mitten in das Gewühl hinein, welches das Ereignis vor dem Quartier der Künstlerin veranlaßt hat.

„Du, Meetje, kiek mal dat Gewöhl — da is gewiß 'n Stint ut'n Water hüppt! — Wat is hier los?" (Der also eingeleitete Dialog zweier echter Hamburger sei hier nicht weiter ausgeführt.)

(Man hört Musik von der Alster.)

Ein Geck: „Ah, das ist herrlich! Da kommen die Musiker in Gondeln. Wenn ich nicht irre, so spielen sie die schönen Weisen aus Norma."

„Vermutlich nicht die Weisen aus dem Morgenlande."

(Mehrere Boote nähern sich dem Ufer, in einem ein Orchester, im andern Sänger mit Fackeln. Orchester bläst eine Fanfare. Jenny Lind am Fenster.)

„Is sie da?" — „Ja, die da das Fenster aufmacht und so bescheiden aussieht, als wenn sie man fünf Louisdor für die Gastrolle kriegte."

Eine mächtige Baßstimme: „Die gefeierte, die unvergleichlichste, großartig genialste, wunderbar erhabene Künstlerin, die Göttin des Gesanges soll leben!"

Hamburger: „Also de! — Wer is denn nu eegentlich Jenny Lind?"

„Hest du dat nich lesen? — De swed'sche Nachtigall, Schaapskopp."

„Denn fritt se woll Mehlwürmer? Ick heff noch 'n ganzen Putt vull to Huus."

„Den Deubel ook; de kriegt höllisch betaalt, weil se so hoch singen kann."

„So? Denn will ick morgen min Dag ut min Keller wegtrecken."

„Kiek, da nickt se und weiht mit 'm Taschendook. Da kummt ook dat Schipp mit de Sängers, de bringt ehr 'n Ständchen."

„Dat nennt se nu 'n ‚Ständchen' un sitt alltosam!"

„Se könt ja in'n Schipp nich dat stahn behölln."

(Der Gesang ist aus Jeremiade.) „De Männerstimmen swiegt."

„Na, de können mi all lang uutsungen vör."

—„Die verehrte, anbetungswürdige, unvergeßliche Künstlerin soll leben!" —

„Unvergeßlich — wie lang duurt dat?"

„Ungefähr ebenso lang as: Ewig dein, von söben bet tein."

(Orchester spielt fort; von einem Boot mitten in der Alster Raketen.)

Baß: „Die gefeiertste, unvergleichliche, großartig genialste Künstlerin soll leben!" — „Hier bleiben!" — „Still! Ruhe! Sie hat gesprochen!"

„Was sagte sie? Sie entfernt sich vom Fenster. Ich habe keine Silbe gehört."

Einer, der ganz nah unter dem Fenster der Lind stand: „So, nu weet wi Bescheed!" — „Hest du hört, wat se säd?" — „Ja!" — „Wat denn?"

Ein Kreis bildet sich um ihn: „Nun, was sagte sie?"

(Sehr ruhig:) „Slaafen Sie wool, meine Harren!"

Wieder ein anderer schildert mit schwärmerischer Verzückung und launigem Humor die Wirkung, die die Erscheinung der Lind im Theater und nach dem Theater hervorrief.

„Der Tag war zu Ende, der Abend kam, die Billette waren aber schon vergriffen und für die Direktion war es ein Feiertag. Es war ein Wogen und Drängen, ein Lärmen und Tosen, ein Leben und Treiben, das Theater war belagert, und die Plätze wurden mit unglaublicher Tapferkeit erkämpft, jeder Fuß breit wurde wie eine Provinz verteidigt. Da klingelte das Glöckchen, der Vorhang flog, der Lärm verstummte, und es wurde still und Jenny Lind sang. Ja, sie sang, aber es war kein Gesang, es war Sphärenmusik, es war eine gesungene Seligkeit, ein hingehauchter Gottesatem, eine hörbare Seele, ein gesungener Herzensfriede, der Frühlingsgruß einer Nachtigall ... Eine selige Empfindung bemächtigte sich aller Gemüter und Eine Stimmung herrschte unter Tausenden. Entzückt und anbetend verehrte ich die Macht der göttlichen Kunst und ihrer wunderholden Priesterin, wie sie die widerstrebenden Elemente vereinigt und zu Einem Ziel lenkt, wie sie der Einheit den Sieg über die Masse sichert ...

Gibt es einen besseren Beweis? Da saßen Menschen von jeder Art und Weise, Philosophen und vernünftige Menschen, Advokaten und rechtschaffene Bürger, fromme Priester und leichtsinnige Weltkinder, Homöopathen und Allöopathen, Doktoren und Totengräber, Sanguiniker und Phlegmatiker, Komiker und Hypochonder, Tierärzte und ihre Patienten, Diplomaten und Holsteiner Bauern, Salondamen und Waschweiber, grobe Patrizier und höfliche Plebejer, Geldmenschen und noch mehr, die kein Geld hatten usw. — alle waren von einer Empfindung durchdrungen. Ja, ein paar Eheleute, die seit sie sich das Versprechen der Liebe, Treue und Einigkeit vor dem Altar gelobt, in beständigem Widerspruch gelebt, selbst diese habe ich mit eignen Augen sich Zeichen des innigsten Einverständnisses geben sehen. Das alles geschah so schweigend und nichtssagend, und doch wiederum so vielsagend, daß man hätte glauben können, die Sprache sei nur vorhanden, um Empfindungen zu verbergen und die Empfindung gebe sich am schönsten sprachlos kund. — Und Jenny Lind stand da und verneigte sich. Es liegt eine bezaubernde Grazie in dieser Verneigung voll unbewußter Würde, voll einfacher Bescheidenheit, und das verlieh ihr jene kindliche Naivität, die so über alle Maßen entzückte, daß das ganze Publikum wonnetrunken das Haus verließ, ohne

Maßstab für ihre Größe und daher um so unermeßlicher für sie eingenommen.

Den andern Tag sah man die ungeheuren Folgen. Die Kaffeehäuser, die Bureaus, die Pavillons, die Komptoire, alles war ‚lindiert', das Thema aller Themate war Jenny Lind. Alle Temperamente waren verwandelt, die Phlegmatiker schwitzten Entzücken, die Sanguiniker wurden melancholisch, die Philosophen vergaßen ihre Systeme, die Theologen hielten begeisterte Reden. Ein Kritiker klagt, die Lind habe ihn um Urteil und Verstand gebracht. Ein Austernhändler verglich ihren Gesang mit der schönsten Auster, in Melodien aufgelöst, ein Weinversender mit Champagner. Alle Elemente sind in Gärung, und die deutschen Sprachforscher werden um eine Sendung neuer Adjektive gebeten, denn die alten sind von den Enthusiasten gänzlich aufgebraucht."

Der Verfasser erklärt dann, im Theater mit dem Ewigen Juden zusammengetroffen zu sein, dem er folgende Aeußerung in den Mund legt:

„Sie werden mir glauben, daß viel dazu gehört, meinen Kunstsinn zu befriedigen, ich habe Zeit genug gehabt, die ganze Skala der Tonkunst durchzuhören, ich habe Sängerinnen gehört, die bei jedem hohen Triller gestikulierten, als ob sie ein Erdbeben hervorbringen wollten, habe andere gehört, die überrumpeln unser Herz und benutzen die Verwirrung, um unsere Bewunderung zu erpressen, aber solcher Gesang ist mir noch nicht vorgekommen ..." Endlich schließt er dann seinen Erguß folgendermaßen: „Jenny Lind hat Hamburg verlassen, die Zauberin ist verschwunden, der Zauber ist geblieben, das Phlegma ist verscheucht, der Spiritus flammt noch in den Herzen aller Enthusiasten, deren Zahl so groß als die ihrer Hörer ist. Jenny Lind wird unvergeßlich bleiben, und die entzückten Großväter werden ihren Enkeln sagen:

Wir haben genossen das irdische Glück,
Wir haben gelebt und Jenny Lind gehört!"

Wir haben diese Auszüge ohne Kommentar wiedergegeben. Wer die zahlreiche Lind-Literatur kennt, wird auch diese Aeußerungen durchaus so einzuschätzen wissen, wie es ihnen gebührt. Denn sie geben nur eine vorübergehende und äußere Wirkung wieder, nach der man allerdings versucht sein könnte, den Anteil der Lind an diesen Aeußerungen der verneinenden Absicht Bülows gemäß aufzufassen. „Fern sei es von uns," sagte Bülow damals, „Jenny Lind darum tadeln zu wollen, daß sie ein Publikum, welches nur betrogen sein will und es wahrhaft auch verdiente, zum besten gehabt; im Gegenteil, die Komödie war eine Zeitlang ganz unterhaltend. — Jenny Lind steht rein da von dem Vorwurf, den Magnet des Weltnervs, Geld, nicht nach Kräften ausgebeutet zu haben." Nicht die Verehrer der Lind, und wer zählte nicht zu ihren Verehrern, sie selbst hat Bülow widerlegt. Aber es ist klar, daß auch die reinste künstlerische Erscheinung nie ganz jenen Angriffen und Aeußerungen einem ihren Absichten verständnislos gegenüberstehenden Teil der Menschheit entgehen kann, wenn auch im allgemeinen niemand unter den Künstlern eine bedingungslosere Gefolgschaft gehabt haben dürfte wie Jenny Lind, eine Tatsache, die die eigentümliche Wirkung ihrer Erscheinung am besten ins Licht rücken dürfte.

Gretel Stückgold.

Wie Anmut des Wesens und der körperlichen Erscheinung, Grazie der körperlichen Bewegung angeborene Phänomene im Bezirke des sinnlich Wahrnehmbaren sind und um so feiner, stärker und bezaubernder wirken, je mehr sie wirkliche Natur, je mehr sie eine Negation der Bewußtheit des Wollens, der Pose und des Spiegels darstellen, so gibt es auch in der menschlichen Singstimme ein Etwas, das ein kostbares und reizvolles Geschenk der Natur, ein ihr immanentes Wesen ist. Es läßt sich gar nicht oder nur schwer und ungenügend definieren. Man spricht von Charme, von Wärme, von wohligem Klang und gibt damit eine nur ungefähre Andeutung dessen, was sich nicht exakt beschreiben, aber um so stärker empfinden läßt. — Es gibt Stimmen, die durch Kraft, Glanz und Größe erobern und betören; es gibt große und kleine Stimmen, die des spezifisch sinnlichen Klangreizes (der sinnlich erregende Klangzauber gehört mit zu den elementaren Wirkungen der Musik) entbehren, die aber einem Gesange dienen können, in dem an die Stelle der klanglichen die seelische Fülle tritt, in dem Geist und Ausdruck die Dominante bilden. Zur rechten Bewertung solchen Gesanges ist weniger das „äußere" als vielmehr das „innere" Ohr vonnöten. Den heroischen (dramatischen) und lyrischen Stimmen in den nordischen Ländern ist der besondere Klangwohllaut nicht so selbstverständlicher Besitz wie den Sängern romanischer Länder, die durch Klima und Sprache in hohem Grade begünstigt sind. Ebenso gewiß ist es, daß die Gesangs- und Vortragskunst der Sänger in nordischen Ländern in Uebereinstimmung mit der materiellen Beschaffenheit ihrer Stimmen und dem Wesen germanischer Musik eine starke Prädisposition und Neigung für das Spirituelle, Esoterische dieser Musik zeigt und die ihr am meisten entsprechende, weil von ihrem Geist und Wesen vollkommen erfüllte Interpretation gewährleistet. Aus diesem Grunde setzen sich Sänger in deutschen Landen, ich meine deutsche Sänger, die, ausgestattet mit besonderen, bei uns nicht eben häufigen Klangreizen der Stimme, nur „schön singen", dem Vorwurfe aus, in ihrem Gesange und Vortrage jene tiefe, wahre und unvergleichliche Innigkeit (so unvergleichlich wie es das deutsche Lied selbst ist, das Lied eines Schubert, Schumann, Hugo Wolf), jene Innigkeit, die äußeren Effekten abgewandt ist, in höherem oder geringerem Grade vermissen zu lassen. Anderseits ist das deutsche Ohr Sängern gegenüber, die bei aller Erfassung des eigentlichen Wesens, der eigentlichen und einzigen Größe deutscher Kunst in ihren Stimmen einen berückenden Klangzauber hören lassen und das sinnliche Moment stärker betonen, begreiflicherweise ganz besonders empfänglich. (Nebenbei bemerkt, auch einer der Gründe für die berüchtigte und unheilbare Ausländervorliebe des deutschen Publikums, für den übertriebenen Kult, der vor dem Kriege mit welschen Sängern getrieben wurde, mit Sängern, die in ihrem Heimatlande gar keine so übermäßig großen Berühmtheiten waren. Es sei verstattet, in diesem Zusammenhang auf den „Fall Caruso" hinzuweisen.) Daß die Sängerin, der diese Zeilen gewidmet sind, trotz ihrer Jugend schon zu starken künstlerischen Erfolgen gekommen ist, verdankt sie nicht zuletzt dem besonderen Reiz ihres Organs, das jenes Etwas aufweist, das sich kaum definieren läßt.



Gretel Stückgold.

Gretel Stückgold wurde am 6. Juli 1896 in London geboren. Ihr Vater ist Bayer, ihre Mutter Engländerin. Ihre Kinderjahre verbrachte sie in Nordenhamm an der Weser. 1914 begann sie bei ihrem jetzigen Gatten Jaques Stückgold Gesang zu studieren und bereitete sich auf die Bühnenlaufbahn vor. Zunächst am Stadttheater in Nürnberg tätig, sang Gretel Stückgold bald an großen Theatern. An der Münchner Hofoper die Elisabeth im „Tannhäuser", die Leonore im „Troubadour" und die Aida. Nach einem Gastspiel wurde sie der Berliner Staatsoper verpflichtet. Sie löste aber den Vertrag, nachdem sie erkannt hatte, daß ihr die Bühnentätigkeit wenig zusage, daß es vor allem der Konzertgesang, die Pflege des Liedes sei, zu der sie sich innerlich am meisten hingezogen fühle. Die Erfolge, die Gretel Stückgold in vielen

großen Städten des In- und Auslandes als Liedersängerin errungen hat, haben ihr recht gegeben. Die feine Kultur ihres Gesanges und Vortrags, ihre ausgezeichnete gesangliche Technik (an der die Kunst der Atemführung besonders hervorzuheben ist), ihre musikalische Sicherheit und die bewegte Anmut ihres Vortrags, diese künstlerischen Eigenschaften werden im Liede besonders fühlbar. Sie hat ein sicheres Organ für den zarten und lyrischen Duft eines Liedes, für die Diskretion im Gebrauch der künstlerischen Ausdrucksmittel, für die Hörbarmachung alles dessen, was an stillen und intimen Reizen in einem Liede liegen kann. Noblesse des Geschmackes und des Empfindens verbindet sich bei ihr mit stilsicherer Erfassung. Was an dieser Sängerin wohltuend auffällt, ist das Fehlen aller Podiums- und Sängerinnenallüren, ist eine sympathische Schlichtheit. Ihren unwiderstehlichen weichen Zauber übt sie mit dem süßen Klang ihres Pianos und Pianissimos. Es ist nichts Pompöses, Divamäßiges in ihrem Singen (obwohl ihr technisches Können den Vergleich mit mancher gefeierten Diva nicht zu scheuen braucht). Jugend, Anmut und echte Weiblichkeit wohnen in diesem Gesange, über dem ein warmes, weiches, holdes Leuchten liegt und dem eine leise, sanfte Gewalt entströmt.

Richard Würz.

Reinecke und Scheidemantel.

Eine methodologische Untersuchung.

Von Dr. Karl Klunger (Dresden).

I.

„Das Studium theoretischer Werke über die Tonbildung ist nur ein Hemmnis für den Schüler." Diesen Ausspruch hört man oft genug, selbst von Lehrern der Gesangskunst, die das Beste ihrer Schüler wollen, noch häufiger aber von solchen, die da glauben, diese möchten sich zu schnell für ihren Geldbeutel entwickeln und könnten mißtrauisch zur Methode ihrer Meister werden und über sie hinauswachsen. Die Berechtigung dieses Wortes könnte nur dann gefunden werden, wenn der Studierende nicht mit der nötigen Begabung ausgestattet ist, das methodisch Gute vom Minderwertigen zu scheiden. Ernsthafte Werke über Tonbildung, solche, die wirklich Aufklärungen über den Tonprozeß verschaffen, können keineswegs verwirrend, höchstens entwirrend wirken. Eins nur könnte einen Schein der Berechtigung für den eingangs erwähnten Ausspruch erbringen: terminologisch sind selbst die besten Werke nicht immer klar gehalten, ja scheinen sich in dieser Hinsicht sogar direkt zu widersprechen, so daß auf der Anfangsstufe der Entwicklung des Sängers in der Tat eine zeitweilige Begriffsstutzigkeit eintreten kann, die aber bei richtiger Schulung bald der erlösenden Klarheit des methodischen Ganges Platz macht.

So liegen auch die Verhältnisse bei den beiden in der modernen Literatur wohl unbestreitbar besten Werken methodischen Charakters: bei Reinecke und Scheidemantel. Und es ist wohl die verwirrende Terminologie schuld, wenn sich beide Autoren befehden müssen, sofern sie nicht prinzipielle Unterschiede trennen. Um dies entscheiden zu können, ist eine eingehendere Untersuchung vonnöten; sie ist um so dringlicher, als eine Einigung beider Methoden die Tonbildungskunst einen Schritt weiter führen würde, zumal Praxis und Theorie eine glückliche Vermählung eingehen könnten; eine Klarstellung der trennenden Prinzipien hingegen würde Wert oder Unwert einer der beiden Methoden normieren. Die Reihenfolge der Namen in der Themastellung ist alphabetisch, sie bedeutet keine Stellungnahme von vornherein zugunsten des erstgenannten Meisters.

Für den abgeschlossen durchgebildeten, gar schon lange Jahre praktisch tätigen Sänger ist es eine große Schwierigkeit, sogar Unmöglichkeit, sich auf den Standpunkt des Werdenden zurückzuversetzen, zumal die Tonbildung ausgiebig mit dem augenblicklichen Gefühle zu schaffen hat, das zu reproduzieren nicht immer angängig ist. Der ideale Autor eines gesangstechnischen Werkes hätte, wenn wir von klinischen Erörterungen absehen, die bedeutungsvolle Aufgabe, darzustellen: Wie wird gesungen als Künstler, wie sang man als Naturalist, und welches sind die auf der Laufbahn von diesem zu jenem liegenden Zwischenstufen und Unwägbarkeiten, die den Entwicklungsgang des Studierenden charakterisieren? Alles verglichen, wohl abgewogen ergäbe das für ihn erfreulichste Werk. Als bester Autor wäre daher ohne Zweifel der anzusprechen, der in der Lage ist, alle Gesangsvorgänge vom Naturalisten bis zum fertigen Künstler vergleichsweise darzustellen: Auf die Praxis überführt, der als Lehrer alle Arten von Tönen, den naturalistischen, falsch gebildeten, in der Entwicklung begriffenen und endgültig idealen Ton vorsingen und analysieren könnte. Jeder Lehrer wird sich für die erstere Arbeit bedanken, ob er für die zweite das nötige pädagogische Geschick und vor allem das Gehör mitbringt, wird nicht in jedem Falle sicher sein. Um so deutlicher ist zu begreifen, von welcher Wirksamkeit eine schriftliche Fixierung der Erscheinungen individueller oder auch allgemein gültiger Art auf dem Entwicklungsgange sein muß; springt doch aus dem experimentellen Vergleich immer der größte Gewinn. Und jeder Sänger wird die gleiche Erfahrung an sich gemacht haben, daß aus ihm heraus auch in der Tonbildung die Entwicklung ihren endgültigen Verlauf nimmt. Nur wenige Werke sind unter solchen Gesichtspunkten abgefaßt; Scheidemantel hat in seiner „Gesangsbildung" die Ansätze zu einer solchen Behandlungsweise, Reinecke hat versucht, sie durchzuführen. Da beide in der Analyse des Tonbildungsprozesses nicht weit voneinander abweichen — gehen doch beide zum Zwecke der Erzielung des idealen Tones vom Kopfton aus — so ist von Grund aus Anlaß zu einem Vergleiche beider Methoden gegeben. Hinzu kommt, daß beide in der Auffassung der Registerdreiheit (Kopf-, Mittel-, Brustregister) zur Deckung zu bringen sind, die Reineckesche zugleich aber auch vom „Einregister" spricht. Also einerseits Kongruenz, andererseits aber auch Diskrepanzen. Inwieweit sie wirklich bestehen oder nur scheinbar und zwar durch mißverständliche Deutung zustandekommen, soll an der Hand der Registeranalysen klargelegt werden[1].

a) Der Kopfton.
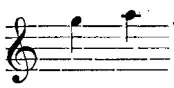
Sch.[2] definiert die physiologische Wirkung des Kopftons so, daß er ihn als das Ergebnis der losesten Verfassung des Stimmapparates hinstellt. Durch die beiden Determinanten „lose und leise" und die bestimmte Qualität des Vokals („dunkel") ist die Beschaffenheit des zu produzierenden Tones gesichert. Sch. fügt noch hinzu: „Ich betone nochmals ausdrücklich, daß dabei von Fistel keine Rede ist." Diese Bemerkung bestätigt mir die Auffassung, daß Sch.s Kopfton und der Kopfton überhaupt, man möchte sagen, in verhängnisvoller Nähe der Fistel seinen Ursprung nimmt. Sie wird auch von R. geteilt, der ohne weiteres behauptet[3], daß es für den guten Stimmbildner leicht ist, „aus diesen augenblicklich ungenießbaren Falsettönen bald herrliche, saftige, männliche hervorzuzaubern". Der große Umfang ($2^1/_2$ Oktaven), den Sch. als mit der Pianoverfassung seiner Stimmbänder erreichbar hinstellt, beweist von vornherein, daß kein Brustpiano vorliegen kann; an sich wäre ja ein solches denkbar, wenn auch je nach stimmlicher Veranlagung mehr oder weniger kümmerlich. Von „sanfter Anspannung der Stimmbänder" könnte dann jedoch keine Rede sein. Sch. scheint nun anzunehmen, daß der von ihm geforderte Piano(kopf)ton auf der Mittellage, wenn nur dunkler Vokal, loseste Verfassung der Stimmbänder gewährleistet sind, dem Anfänger leicht zu Gebote steht. Auch Müller-Brunow, Reinecke u. a. teilen ja diese Auffassung. Sie mag berechtigt sein für günstig organisierte Naturstimmen, ob auch für verbildete und namentlich auf

[1] Zugrunde gelegt sind die Erfahrungen eines Tenors.
[2] Gesangsbildung S. 47.
[3] Gesangsmeisterschaft S. 10.

Grund des rohen Brustansatzes Singende ist zum mindesten fraglich. Wie das Stimmenstudium es unbedingt mit einem Individualstudium zu tun hat, und das Tonbildungsgesetz, sit venia verbo selbst bei Gefahr einer Hyperbel, aus dem Individualgesetz sich entwickeln muß, so ist auch dieser Teil vom Ganzen, die Entwicklung des Kopftons, durchaus von der jeweiligen Stimmverfassung abhängig. Um von einem Einzelfalle zu reden: Der Kopfton der Mittellage war nur dadurch zu gewinnen, daß der in doppelter Beziehung schnell gefaßte Kopfton der Höhe auf die untere Oktave übertragen wurde. Eine ziemliche Frist war an zwecklose Studien auf



verwendet worden, wo beim Versuche der Erzeugung des Kopftons ein flacher, ungefaßter, hauchiger, durchaus unbrauchbarer Ton zum Vorschein kam. Die höhere Lage verlangte eine feststehende Luftsäule und von Anbeginn zurückgehaltenen Atem. Gleich Sch. nimmt R. das Mittellagen-g als das Gebiet der Kopftonentwicklung an. Wer auf der Basis des Brustansatzes, womöglich mit Glottisschlag, studiert hat und keine Vorstellung von dem künstlerischen Piano, also dem Kopfton, besitzt, kann, wie die eigene Erfahrung bestätigt hat, nicht von dem falschen früheren Pianobegriff, den er gerade verlieren soll, loskommen. Er kann zu dem neuen nur dann gelangen, wenn die Gefahr des Brustpianos durch die physische Unmöglichkeit oder Schwierigkeit, es zu produzieren, behoben ist. Das kann aber, wenigstens bei Falschgeschulten, nicht auf jener Uebungslage der Fall sein. Bei nach der Höhe zu umfangreichen Stimmen wird der Ausgangston der höheren Lage (etwa



) angehören. Dort auch kann von Anbeginn die Empfindung des Atemtrinkens und aller jener Vorstellungen, die dem fertigen Künstler das Bewußtsein des richtigen Tonsitzes und entsprechenden Klanges verleihen, von der primitivsten Form ausgehend angeübt werden.

R. wie Sch. gehen im Grunde gleiche Bahnen, nur lassen sie sich von ihrer Stellung zum Problem als fertige Meister oder unter Zugrundelegung günstigster Naturverfassung der Stimmen leiten. Ihnen sitzt das Gefühl und das Gehör für den idealen Ton bereits so im Gesamtorganismus, daß für sie die Schwierigkeit der Mittellage gar nicht besteht, die für den Werdenden hingegen sehr oft das Studium ganz in Frage stellen kann, wenn er nicht von seinem tiefsitzenden Brustpiano loskommt. Die Beobachtung lehrt außerdem, daß auf der tieferen Mittellage nur vom erfahrenen Sänger der Kopfton reinster Form geleistet werden kann; der Anfänger wird im glücklichsten Falle eine Mischung zustande bringen, die auf die Qualität des Tones um so ungünstiger wirkt, je stärker die Unterresonanz herangezogen wird. Die Probe ist immer leicht anzustellen, wenn man den Pianoton allmählich verstärken läßt; die Anschwellung wird um so unauffälliger sein, je mehr Brustklang der Mischung zugehört. Je mehr Kopfklang sie aufweist, um so ruckartiger ist der Gang vom p zum ff beim ungeschulten Sänger, da er mit dem ff ganz in den tiefsitzenden Brustton verfällt. Diese Unausgeglichenheit ist ein untrüglicher Beweis, daß der Schüler auf den mit viel Kopfresonanz gemischten Ton den Brustansatz zur Verstärkung unmittelbar folgen läßt. Experimentell ist damit das Wesen der Kopfstimme überhaupt erschlossen: sie ist die losgelöste Oberschicht des Brusttons (in ihm also schon gemischt enthalten, wenn auch in zu geringem Grade), die mit ihm nur widerwillig die Verbindung erneut eingehen möchte, wenn die Trennung einmal restlos zustande gebracht wurde. Wie oben gesagt ist aber eine derartige Herausentwicklung des Kopftons auf der unteren Mittellage im Anfang nicht bei allen Stimmen erreichbar, am wenigsten bei solchen, die verbildet oder von Natur einen rohen Brustton erzeugen. Nur bei günstig gestellten Naturstimmen kann auch auf der unteren Mittellage der Kopfton hemmungslos entfaltet werden.

R. betont, daß bei seiner Methode die Höhe zuerst saftig, umfangreich und sogar dem richtig gebildeten Brustklang überlegen wird. Das ist, wie die Erfahrung beweist, durchaus wahr, aber eben nur dann erreichbar, wenn der Kopfton fühlbar vom Brustton abgehoben werden kann, wie es auch R. schließlich will und Sch. als grundlegende Norm seines Lehrgebäudes aufstellt.

II.

Damit wird der Anschein erweckt, als ob eine Verschärfung des Registerwechsels zunächst angebahnt würde, statt von vornherein auf die Verschmelzung hinzuwirken. Zur genauen und untrüglichen Erfassung des Kopftones, mit ihm steht und fällt ja die gute Ausbildung, gehört unbedingt die Fähigkeit, ihn absolut rein, ohne jede Mischung zu bilden. Dieser „ungemischte" Ton ist nichts anderes als der „primäre" Ton Müller-Brunows, und Reinecke sowohl wie Scheidemantel propagieren ihn nur unter anderem Namen als das gleiche Grundelement ihres Systems. Wichtig ist das Ergebnis, daß beide von der nämlichen Grundlage, dem Kopfton, zur Entwicklung der Kunststimme vorschreiten.

Die individuelle Empfindung bei der Formung des Kopftons ist bei R. einer eingehenden Analyse unterzogen. Worin besteht sein Wesen und woran ist seine einwandfreie Produktion gebunden? Mir scheint das wichtigste Kriterium für seine klangvollste Gestaltung in der Tat die Gähnvorstellung zu sein. Nur liegt beim Anfänger die Gefahr nahe, sie mit einer aktiven Beteiligung der Kehlkopfmuskulatur zu verbinden. Ganz im Gegenteil muß aber die Empfindung herrschen, daß der unter dem Oberkiefer liegende Teil des Aufsatzrohres überhaupt nicht zur Arbeit herangezogen wird. Beim Kopfansatz hat man, wenn konzentrierteste Form geübt, die bekannte verstopfende Empfindung im Gehörgang, wie sie auch das Gähnen mit sich bringt; der den Kopfton beherrschende Sänger kann, ohne den Ton selbst zu äußern, jederzeit dessen Klangvorstellung so stark in sich wirken lassen, daß sich dieses charakteristische Gefühl im Gehörgang und sofortiges Gähnen einstellt. Der Kopfton hat auch die gleiche befreiende, jeden Zwang ausschließende Wirkung wie das Gähngefühl; er stellt die ruhende Linie gegenüber der stürmenden Bewegung des Brusttones dar und als solche das weiche, lyrische Element des Gesanges. Sch. spricht von einem „Losgelöstsein des Kopftons vom Instrument"; „der Ton schwebt frei im Aether, seine Klangkraft-Eigenart ist ein gesättigtes, überirdisches Piano, das Frauen zu Engeln, Männer zu Verführern macht." Die eigene Erfahrung an der Hand des Reineckeschen Kopftons bestätigt, daß seine dynamische Skala, besonders wenn er dann seine Weitung zum Mittelstimmton erfahren hat, jeden Grad lyrischer Empfindung erlaubt, auf der höchsten Lage auch der dramatischen Kraft nicht entbehrt, ohne indessen auf Mittel- und Unterlage über eine gewisse Klangarmut (wenn ungemischt mit Brustton) hinauszukommen.

Ein schwieriges Stück der Tonbildung ist die Herunterziehung des Kopfklangs in die unterste Lage, damit das von R. vertretene, von Sch. mit Unrecht abgelehnte, in der Praxis aber von ihm ebenfalls dargestellte Einregister entsteht. Hier liegt zwischen beiden Meistern ein unglückliches und den Rat suchenden Studierenden verwirrendes Mißverständnis vor. Sch. weist nachdrücklich darauf hin, daß er sich in seiner Auffassung der Register gänzlich von der üblichen insofern unterscheidet, als er den Kopfton als auf die volle Doppelskala auszudehnen ansieht (a. c. O. S. 68). Damit hat er schon zugegeben, daß das Einregister auch nach seiner Lehre gewährleistet ist, eben weil ohne ein Registernacheinander (Sch. läßt das Register ineinander, wie auch richtig, nur gelten) ohne Registerwechsel die überhaupt singbare Skala eines Menschen zu umfassen ist. Nichts anderes versteht R. unter seinem Einregister. Es ist gewissermaßen die Basis einer Potenz, die durch Erweiterung der Dynamik zustandekommt, und zu deren Ergebnis andere Resonatoren herangezogen werden müssen, welche die Exponenten verwirklichen. Das Einregister ist daher zu begreifen als die dynamisch gleichförmige und zwar

Pianoführung des Tones (Kopfton) durch zwei Oktaven, unter Umständen darüber hinaus, nicht aber im Sinne der dynamischen Steigerung oder der Messa di voce. Auch als praktischer Lehrer behauptet R. mit keinem Worte, daß sein Einregister als die bloße Anwendung des Kopftons zu allen dynamischen Steigerungsgraden bis zum ff und auf der ganzen Skala benutzbar wäre. Daß das nicht denkbar ist, sagt schon das Wesen des Kopftons, das Piano. Um zu einer neuen dynamischen Schattierung zu gelangen ist das Heraustreten aus dem Kopfton, nachdem dieser seine klangreichste Form erreicht hat, selbstverständlich.

Dem in der Entwicklung befindlichen Sänger ist zunächst selbst im Piano das Einregister nur ein leerer Begriff, da er lange Zeit hindurch den Kopfton nicht bis zur Tiefe ungemischt führen kann, hier vielmehr die Mischung mit Brustresonanz als Ersatz heranziehen wird. Er fühlt außerdem selbst im Piano deutlich die Stelle des Registerwechsels und hört ihn an der neuen Klangfarbe, wenn sie auch durch die Pianoführung dem reinen Kopfton schon angeglichen ist. Mit zunehmender Reife gelingt es, einen Ton nach dem andern auch der Tiefe abzugewinnen; es tritt, verglichen mit der früher mühevoll zu erarbeitenden Höhe auf der Basis des Brustansatzes, das umgekehrte Verhältnis ein: Der Kopfton läßt sich mühelos nach oben führen, verlangt aber angestrengte Arbeit zur Ausdehnung nach unten und das wieder um so mehr, je flacher und mit je mehr falscher Brustresonanz früher gesungen wurde. Zog der Sänger seinen falschen Brustton bis in die höchste Höhe, um so eine ausgeglichene Skala und ein unhygienisches und künstlerisch unbrauchbares Einregister zu erzwingen, so macht er es jetzt umgekehrt: er führt den oben leicht beherrschten Kopfton abwärts, um so das Einregister zu erzielen; freilich auf Kosten der dynamischen Schattierungen, die ihm nur zu Gebote stehen, wenn er fühlbar aus dem Kopfton heraustritt.

Ergebnisse: 1. R. sowie Sch. vertreten die Entwicklung der Kunststimme aus dem Kopfton.

2. Beide haben damit als Grundlage ihrer Methode das „Einregister", d. h. die ganze singbare Doppelskala ist vom Kopfton zu umspannen (Einregister im Sinne des einfachen Längsschnittes).

3. Der Kopfton ist bei beiden die fühlbar abgehobene Oberschicht jedes (naturalistischen oder auch verbildeten) Tones, wie sie beim Abschwellen gewonnen wird.

4. Der Kopfton ist daher bei beiden die Grundlage, auf der sich durch Uebung nach und nach die dynamischen Schattierungen aufsetzen, die das Einregister im Querschnitt (Schwellton) aufheben, da der Kopfton als reiner Pianoton nicht aus seiner Klangeigenart heraustreten kann, ohne zugleich in ein ganz neues Klanggebiet überzugehen. (Schluß folgt.)

Musikbriefe

Berlin. Als Auftakt der Winterspielzeit des Konzertwesens stellte sich in der Reichshauptstadt Saks Philharmonie aus Prag, ein tschechisches Orchester, vor. Es ist ganz klar, daß man dem Auftreten dieses Künstlerkörpers mit etwas politisch gemischten Gefühlen entgegensah. Was wir seit Errichtung der Tschechischen Republik von dort über die Behandlung der Deutschen und ihrer Eigenart gehört haben, ist derart gewesen, daß man so gut wie gar keine Sympathien mehr für alles Tschechische aufbringen kann. Doch mit Saks Philharmonie liegt die Sache etwas anders. Vladislav V. Sak, der noch junge, aber sehr tüchtige und begabte Gründer und Dirigent dieses Orchesters, das an die Stelle der mit der Errichtung der Republik zusammengebrochenen berühmten alten Prager Philharmonie getreten ist, muß als energischer und durch keinerlei Chauvinismus beirrbarer Förderer der deutschen Musik in der Tschecho-Slowakei angesehen werden. Als er den deutschen Dirigenten Werner Wolff zu Gastspielen nach Prag kommen ließ, setzte ein scharfer Wind gegen diesen und Sak ein, und da zeigte sich letzterer als ein Kämpe, der den Heißspornen ganz gehörig den Kopf wusch und ihnen klipp und klar sagte, daß ohne die Deutschen im Reich und in Tschechien weder sein Orchester noch die tschechische Musik bestehen könnte. Mit dieser öffentlichen Stellungnahme erwarb sich Sak bei allen vernünftigen Leuten in Prag so große Sympathien, daß seine Widersacher seither beim Auftreten anderer deutscher Dirigenten, wie Max v. Schillings und Leo Blech, nicht wieder gewagt haben, gegen ihn anzugehen. Diese Umstände waren in Berlin bekannt, als das Orchester auftrat, und so wurden die sechs in der Reichshauptstadt gegebenen Konzerte der Prager Philharmoniker glücklicherweise durch keinerlei politische Demonstrationen gestört. Die musikalischen Leistungen des Orchesters konnte man mit Genuß anhören. Das Technische war, besonders bei den Streichern, von bedeutender Qualität. Dieser üppige, sinnenfreudige Streicherklang verriet so recht die böhmischen Musikanten, die aus Lebensbedürfnis musizieren und sich in ein schrankenloses Tonschwelgen hineinspielen. Die Bläser erschienen im ersten Konzert etwas rauh, klangen aber dann in der Philharmonie, wo das letzte Konzert stattfand, wesentlich besser und abgerundeter. Einen ausgesprochenen Eigenklang, wie etwa die Berliner Staatskapelle, das Berliner oder Wiener Philharmonische Orchester hat dieses Prager Orchester allerdings nicht. Dafür aber trägt es die Kennzeichen des Slawentums, Temperament, Rhythmus und Sinnlichkeit deutlich auf der Stirn, und hier ist es auch, wo dieses Gastspiel am stärksten wirkte. Wie die Tschechen ihre eingeborenen Meister sehen, fühlen, verstehen, ausführen, ihnen den Stempel ihrer Nationalität aufdrücken, das haben wir mit Anteilnahme kennen gelernt, und zwar so, daß man sicher ist, keinen tieferen Einblick in das Wesen der böhmisch-tschechischen Musik erhalten zu können. Smetana und Dworschak, um nur die beiden bedeutendsten Komponisten aus dem Böhmerland anzuführen, haben wir noch nie so glühend heiß zu hören bekommen. Und zwar wurde dieser Eindruck nicht durch das Tempo erreicht, sondern durch die außerordentliche innerliche Belebung jedes einzelnen Spielers. Jeder, vom Dirigenten bis zum Pauker, war in den Augenblicken des Musizierens Slawe, Böhme, Tscheche, eine konzentrierte Masse Nationalismus, die sich musikalisch ausdrückte. Kapellmeister Sak allen voran: er ist kein Pultvirtuose, aber ein Anfeurer und Aufrührer seiner Musiker, eine prächtige Musikantennatur. Schade nur, daß er nicht auch einige Werke der neuesten böhmischen Komponisten vorführte, statt J. B. Förster und Zdenko Fibich, zwei ganz brave akademische Spätromantiker, für die man heute wirklich kein Interesse mehr aufbringen kann. Im ganzen: Ein erfolgreicher Besuch, an den man sich gern erinnern wird. H. W. D.

* *

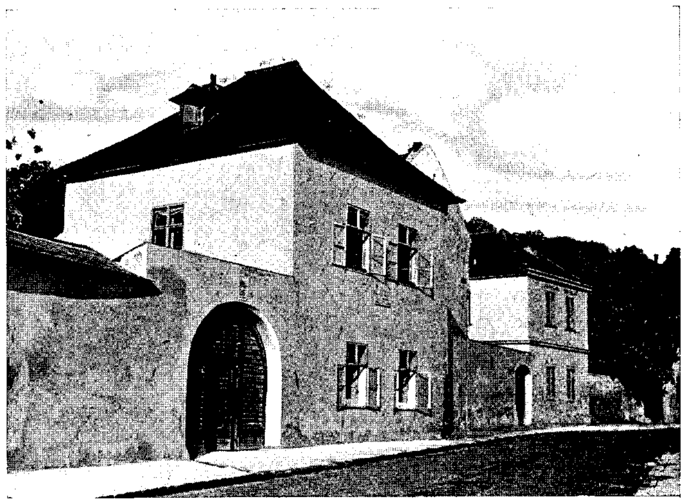
Hamburg. Obgleich der Winter lange zu Ende ist und somit auch der Musikwinter zu Ende sein sollte, so erleben wir doch immer noch neue, hochbedeutende Konzerte, die eine Hervorhebung verdienen. Da war zunächst ein Einführungskonzert der 15jährigen Klaviervirtuosin Alice Oschmann, das Werner Wolff dirigierte und das die Euryanthe-Ouvertüre und drei Stücke aus Beethovens Prometheus stützten. Die noch diesseits der Schranken des Wunderkindertums stehende Künstlerin ist zwar an sich noch durchaus Virtuosin (sie hatte demgemäß erfreulicherweise auch kein Konzert, sondern Webers Konzertstück und Liszts Ungarische Fantasie gewählt), aber in dieser feinen und fröhlichen Virtuosität scheint schon jetzt manche Pforte in bedeutendere Gegenden der Kunst offen zu stehen. Als absolute Merkmale dieser vielversprechenden Technik fielen vielleicht das feine Piano, wie überhaupt Feinheit und spielende Leichtigkeit des Anschlags, dazu absolute Treffsicherheit auch in den entlegensten Sprüngen auf. Dieser jungen Novize gegenüber erschien Elly Ney, die drei Konzerte spielte (Schumann, Strauß' Burleske, Tschaikowsky b moll, am Dirigentenpult Willy van Hoogstraten) als Fertige, wenn sie auch diesmal teilweise enttäuschte; das Tschaikowsky-Konzert gelang ihr noch am besten. Auch Kerekjarto gab ein Konzert mit Orchester — außer anderen Abenden mit Klavierbegleitung —, hauptsächlich wohl, um neben dem Beethoven-Konzert, das man übrigens lieber in andern Händen sieht, seine sogen. Karpathensuite vorzuführen. Dies Tonstück, das immerhin schon eine ganz ansehnliche Opuszahl trägt, erwies sich jedoch als künstlerisch ziemlich geschmacklos und kann auf Kerekjartos weitere schöpferische Auseinandersetzungen mit der Musik jedenfalls nicht neugierig machen. Arnold Ebel wagte ein Orchesterkonzert, worin Minna Ebel-Wilde und der Baritonist Kauffmann seine beiden Balladen mit Orchester von der jungen Königin und dem Landsknecht darbrachten, Gedichte, bei denen schon an und für sich die Musik nichts Wesentliches mehr hinzutun kann, wenigstens hat Ebel von irgendwelchen Möglichkeiten dazu nur geringen Gebrauch gemacht. Neu war Karl Kämpfs symphonische Dichtung „Aus Eichendorffs jungen Tagen"; viel Stimmung, Waldesrauschen, viel Romantisches steckt drin, aber erst nach dem etwas materiell und konventionell verlaufenen ersten Teil des Programms erzielte Ebel eigentlich tiefere Eindrücke mit Liszts wundervoll herausgemeißelter Dante-Symphonie. Auf Ebel folgte das letzte Pollak-Konzert mit einer Haydn- und Schuberts Unvollendeter Symphonie, wobei erstere dem Mozart-Dirigenten am besten gelang, und Lotte Lehmann als Solistin mit der „Freischütz"-Arie und den Klärchen-Liedern. Dann das letzte Brecher-Konzert mit einer glänzenden Aufführung der Ersten und Neunten Symphonie Beethovens. Von Gustav Mahler, der hier in letzter Zeit erfreulicherweise mehrfach berücksichtigt wird, wurde das „Lied von der Erde" aufgeführt; als Leiter der Aufführung war Arthur Molinar berufen, dessen Vorzüge aber anscheinend auf anderem Gebiet liegen, als hier in Frage kamen. Die Meister-Konzerte der Hamburger Theaterzeitung schlossen mit einem Wagner-Abend unter Eibenschütz' Direktion und Theodor Lattermanns Mitwirkung, der die beiden Hans-Sachs-Monologe sang. Endlich gab Walter Armbrust, der Hamburg verläßt, ein Orchesterkonzert mit der Zweiten Symphonie von Brahms und dem Meistersinger-Vorspiel, wobei er sich der Mitwirkung Josef Pembaurs (Beethoven, c moll-Konzert) versicherte. Von Solisten nenne ich den jungen Geiger Georg Kulenkampf-Post, der sich als ein bereits ganz Erstklässiger zu erkennen gab; auch Laura Helbling-Lafont überraschte durch ihr künstlerisch großzügiges, virtuos vollendetes Spiel. Weißgerber überzeugte abermals von seinem zielbewußten Streben, und ganz bedeutend war wieder Erika Besserer mit

zwei eigenen Abenden, nicht zuletzt durch die geradezu asketische Hingabe an das Höchste in der Kunst. Alfred Wittenberg spielte in einem Konzert der Vollblutsängerin Agnes Lenbach, die in einer schönen, tiefklingenden Stimme ein prachtvolles Ausdrucksmittel besitzt, den Teufelstriller und anderes und verstärkte die jüngst von ihm gewonnenen vorteilhaften Eindrücke diesmal auch nach der Seite des Virtuosen hin. Ueberwiegend Gutes brachte die Kammermusik; nur ein Sonatenabend von Erich Kraut und Eduard Marsch war von hervorragender Mittelmäßigkeit, so daß man sich dabei für die neue Weismann-Sonate nur schwach begeistern konnte. Um so höher standen aber drei Sonaten- bezw. Trio-Abende der Herren Edwin Fischer, Adolf Busch und Francesco Mendelssohn; auch Hans Hermanns und Karl Grötsch waren ganz auf der Höhe. Zu einem Zeitgenössischen Abend hatte dann Edith Weiß-Merun das Rheinische Streichquartett herangezogen, das sich eines Streichquartetts C dur Op. 10 von Perinallo annahm, darin namentlich der dritte Satz von besonderer Schönheit; hier entdeckt man erfreut das, was Robert Schumann Inspiration nannte; sonst steckt aber auch viel Katzenmusik wenigstens in den Ecksätzen. Mit der Konzertgeberin spielte man Pfitzners Klavierquintett C dur, dazwischen sang Bertha Dammann alte und neue Lieder von Armin Knab. Das Bandler-Quartett brachte an seinem letzten (V.) Abend das Sextett von Korngold, das jedoch einer gewissen Uneinheitlichkeit der musikalischen Richtung wegen nicht recht erkennen läßt, wo es hinaus will, und infolgedessen auch mit gemischten Gefühlen aufgenommen wurde. Volkstümliche Abende derselben Quartett-Vereinigung gab es einen mit Wera Schapira (Dworschak, Klavierquintett), einen andern mit Artur Schnabel (Forellen-Quintett) und Therese Schnabel-Behr (Müller-Lieder). Für Schnabel, der sich ganz zum Komponieren zurückziehen will, war es gleichzeitig das letzte öffentliche Auftreten; selten auch dürfte man das Forellen-Quintett so schön gehört haben, wie diesmal. Wundervoll hatte auch Wera Schapira sich wieder in der Kammermusik bewährt. Ganz zuletzt ließ sie dann noch einen eigenen Klavierabend folgen, wobei sie namentlich in der Wanderer-Fantasie die starken Seiten ihres großzügig gestaltenden Talents zeigte; Chopin gelang ihr nicht so gut, man merkt hier die inneren Hemmnisse, die ihr den Weg zum Universalgenie des Klaviers absperren. Weiter brachte der wertvolle Konzertabschluß vor allem die großartige Sigrid Hoffmann-Onegin; sie sang Schubert und Mahler und einiges teils mehr, teils weniger Ansprechendes von ihrem verstorbenen Gatten E. B. Onegin — jedenfalls eine sehr feine Programmzusammenstellung von größter Gegensätzlichkeit und dabei doch von hervorragender Einheitlichkeit. Auch Lotte Lehmann aus Wien entfaltete im Theater wie im Konzertsaal die schönen Vorzüge ihrer feinen Kunst. Dann verabschiedete sich Hedwig Francillo-Kauffmann vor ihrer Südamerikareise mit einem Programm von sechs Opernarien, in denen sie noch einmal die köstlichsten Perlen ihrer feinen Ziergesangskunst ausbreitete. Auch die Altistin unserer Oper, Helene Jung, die nach Dresden geht, verabschiedete sich mit einem Liederabend. Außer ihr verlassen uns auch die Damen Wedekind und Drill, in welchen beiden unsere Oper zwei ihrer besten weiblichen Stützen verliert; Emmy Krüger ist leider schon früher an die Stätte ihrer bisherigen künstlerischen Tätigkeit in München zurückgekehrt. Das Theater selbst wartete noch mit ein paar Neueinstudierungen deutscher Meisterwerke auf, zunächst Cornelius' „Barbier", für den man sich hier stets mit neuem unermüdlichem, aber erfolglosen Eifer einsetzt. Einmal erschien er mit Adams „Nürnberger Puppe", ein andermal mit Blodeks musikalisch überquellendem Einakter „Im Brunnen", der die Heraufbeschwörung aus der Vergessenheit ganz unbedingt wert ist. Webers „Oberon" erschien in dem Gewand der Mahlerschen Bearbeitung, aber in einer Inszenierung, die viel zu wünschen übrig ließ; dem romantisch-märchenhaften Werk, das trotz aller Belebungs- und Erhaltungsversuche, trotz der unsterblichen Weberschen Musik doch nur ein vorübergehendes Auferstehen zu erwarten hatte, auch einmal ein neues äußerliches Gewand anzumessen, scheint man gar nicht erst mehr der Mühe für wert zu halten. Besser schnitt in der äußeren Aufmachung Spohrs „Jessonda" ab, die in jeder Beziehung fesselte und — trotz der langen Rezitative — musikalisch doch viel mehr Unvergänglichkeitsspuren aufwies, als man eigentlich erwartet hatte. Frau Wedekind fesselte stark als Jessonda sowohl wie vorher im „Oberon" als Rezia. Nasta sang den Nadori, Groenen den Tristan, Frl. Homann die Amazili; letztere hatte auch als Oberon Gelegenheit gehabt, stimmlich besonders angenehm aufzufallen; Hensel als Hüon dagegen enttäuschte. Beide Opern fanden in Werner Wolff einen auf romantischen Pfaden als bedeutenden Führer bewährten musikalischen Leiter.

Bertha Witt.

Kunst und Künstler

— Dr. Paul Marsop (München) kommt, einen von ihm zuerst in der N. M.-Z. erschienenen Gedankengang aufgreifend und erweiternd, in den Münchener N. N. auf ein fränkisches Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu sprechen. Wir möchten den Aufsatz unseren Lesern mitteilen, da er in ausgezeichneter Weise geeignet ist, die Ortsfrage für das nächste Musikfest zu lösen. Marsop schreibt: Die Weltenwende zwingt zum Aufräumen, zum großen Sichten: den Einzelnen, die Partei, den Staat — alle Genossenschaften, die man gründete, um Gemeinnütziges, Kulturelles, Künstlerisches zu fördern. Was ist von Einrichtungen, die ehedem getroffen wurden, in Tagen, die jetzt heraufkommen, mögen sie einem lieb oder leid sein, noch lebensfähig, und unter welchen Bedingungen? Schon manches Jahr vor Ausbruch des Krieges, der Deutschland in die furchtbarste Gefahr gebracht hat, entdeutscht zu werden, trug der Allgemeine Deutsche Musikverein Altersmerkmale zur Schau; heute zeigt er vollends ein müdes, verrunzeltes Antlitz. Die Entwicklung des modernen, in seiner Ausdehnung ungeheuerlich angewachsenen, qualitativ aufs mannigfachste abgestuften öffentlichen Musikwesens brachte es mit sich, daß, was den Konzertsaal anlangt, das für ihn von Franz Liszt entworfene Programm so gut wie aufgearbeitet ist; neue ihm gewiesene Aufgaben, wie eine fruchtbringende Behandlung dringlicher musiksozialer und musikpädagogischer Fragen und das gebotene Eintreten für die sich schwer genug durchkämpfenden einheimischen Tondramatiker mit ernsten Zielen, nahm er ohne Freudigkeit, mit geringer Energie in Angriff. Gründe: Mangel an Initiative und an einheitlich geschlossenem Wollen beim Vorstande. Gleichgültigkeit und Trägheit bei der Masse der Mitglieder. Dennoch muß sich der Erfahrene sagen, daß man, auch unter sehr eingeengten Zukunftsaussichten, nichts unversucht lassen soll, um den Verein über Wasser zu halten; es ist immer noch leichter, einer schadhaft gewordenen Organisation für Zeit und Weile Notstützen zu geben als eine funkelnagelneue aufzurichten. Zumal gegenwärtig, wo man mit jedem Pfennig zu geizen und den spärlichen noch vorhandenen nationalen Arbeitswillen auf allen Gebieten tunlichst zu verdichten hat. Geiler denn je schießt heute das Geschäftsmusikantentum ins Kraut, obenauf sind wieder die Konzert- und Theateragenturen; die neuen Regierungen, die anfangs dem Kunstausschlachtungsteufel herzhaft zu Leibe gingen, lassen ihn jetzt wieder frei und frech gewähren. Es ist wie auf anderen Feldern: öffentlich donnert der Sozialismus gegen den Kapitalismus, um dann hinter den Kulissen verstohlen mit ihm Händedrücke zu tauschen.



Hugo Wolfs Wohnhaus in Perchtoldsdorf.

Da gilt es denn erst recht, das hier und da noch wahrzunehmende Restchen idealer Bestrebungen, so kümmerlich es sei, nach Möglichkeit zu erhalten. — Viel, wenn nicht alles, hängt davon ab, ob es gelingt, den nächsten Tonkünstler-Versammlungen irgendwie Wert und Bedeutung zu verleihen, nicht wieder sozusagen das mit großen Kosten und Mühen aufzustellende Mühlwerk geräuschvoll aber leer laufen zu lassen. Für die Vereinstagung des Jahres 1921 wurden als Festorte Königsberg, Gera und Nürnberg vorgeschlagen. Bereits jetzt neigt sich die Wagschale stark zu Gunsten Nürnbergs. Schön ist ja der Gedanke, in der Ostmark das Gefühl engen seelisch-geistigen Verbundenseins mit der deutschen Gesamtheit durch die Tat zu stärken und dabei die Sache des musikalischen Fortschritts — will sagen Nichteinschlafens — für einen bis vor kurzem noch arg rückständigen Bezirk kräftig zu beleben. Man hat jenen Gedanken im Auge zu behalten. Doch der Versuch, ihn schon jetzt auszuführen, wäre verfrüht. Selbst angenommen, die Verhältnisse in der polnisch-russischen Grenzsphäre erführen bald eine reinliche Klärung, was mehr als zweifelhaft ist: wie viele Mitglieder brächten denn überhaupt die gegenwärtig erforderliche hohe Summe für eine Eisenbahnfahrt von West-, Süd-, Mitteldeutschland bis an den Pregel auf? In Italien, Frankreich, Nordamerika wäre bei ähnlichen Gelegenheiten auf einen Preisnachlaß durch ministerielles Entgegenkommen zu hoffen; aber im Lande der Dichter und Denker? Und sich von opferfreudigen Königsbergern Reise- oder gar Aufenthaltskosten ersetzen zu lassen, dazu bestünde, wie mir allseitig mitgeteilt wurde, begreiflicherweise keine Geneigtheit. Fiele dazu der Ertrag an gehaltvollen Neuheiten abermals so kläglich mager aus wie heuer, nach fünfjähriger Pause im Vereinsleben, zu Weimar, wäre damit der Musikkultur im Osten gedient? Endlich soll in der Hauptversammlung von 1921 der Entwurf der verbesserten und vervollkommneten Satzung dem Penum vorgelegt, sollen Vorstand und Musikausschuß neu gewählt werden. Ginge all' das an einem entlegenen „Festorte" und somit unter voraussichtlich recht schwacher Beteiligung vor sich, so erhöbe sich fraglos die böse, wenn auch noch so ungerechtfertigte Nachrede: der Vorstand hätte absichtlich den hohen Norden aufgesucht, damit dort die Dinge gleichsam im trauten Familienkreise seinen Sonderwünschen gemäß ihre Erledigung fänden! — Das Anerbieten der Stadt Gera ist dankenswert. Doch würde dort der Festapparat kaum in Bewegung zu

bringen sein, ohne daß man zahlreiche auswärtige Gesangs- und Instrumentalkräfte heranzöge. Die Losung heißt: sparen! — Dagegen spricht viel für Nürnberg. Es liegt „in Deutschlands Mitten". Alle Fäden liefen daselbst in der Hand eines ausgezeichneten Organisators zusammen, in der Ferdinand Meisters, des hochverdienten Gründers und Vorsitzenden des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter. Zwei gutbesetzte, recht leistungsfähige Instrumentalkörper stünden zur Verfügung, der der Philharmoniker und der des Stadttheaters. Der führende Kapellmeister des letzteren, Robert Heger, ist nicht nur ein vortrefflich begabter, in der gewissenhaften und wirksamen Auslegung neuerer wie klassischer Opernpartituren besterprobter Dirigent, sondern auch ein geborener Szeniker: er würde alles daran setzen, um im Programm die fortschrittliche musikdramatische Note entschieden hervortreten zu lassen. Mehrere sich eines ansehnlichen Stimmenmaterials erfreuende Chorvereinigungen von Ruf dürften, sofern man sie zeitig genug mit anregenden Aufgaben betraute, sich getrost an Schwieriges wagen; auch ein in jeder Beziehung vorbildliches Männergesangvereins-Konzert wäre vorzubereiten. Als spiritus rector der Aufführungen könnte Siegmund von Hausegger (Mitvorsitzender des Musikvereins) jeweils zu Proben von München nach Nürnberg kommen. Im geräumigen Kulturvereinssaal sind Einrichtungen getroffen, um die Podien für die Instrumentalisten und Sänger beliebig hoch und tief zu stellen oder ganz zu versenken: man hätte also Gelegenheit zu interessanten einschlägigen Versuchen. Die herrliche Lorenzerkirche böte den wundervollsten Rahmen für einen reich mit Musik ausgestatteten Festgottesdienst historischen Stils, wie er bei den letzten Bach-Festen zu Eisenach und Leipzig vonstatten ging; hierzu wäre die Unterstützung der neuen Bach-Gesellschaft (Karl Straube!) wohl zu erlangen. Eine Einladung an den heute auf dem Gebiete des Schulgesanges einzig autoritativen Lehrer, Direktor Greiner in Augsburg, sich mit einer Eliteschar seiner Schutzbefohlenen zu einer Vorführung einzufinden, hätte auf freundliche Aufnahme zu rechnen. Ausruhestunden wären mit fachmännisch geleiteten Rundgängen im Germanischen Museum, unter besonderer Berücksichtigung des Saales der Musikinstrumente, der kirchlichen Raumkunst und etwa der Gemäldegalerie, sowie mit einem zwanglosen geselligen Zusammensein in einem der malerischen Höfe der „Burg" erfreulich auszufüllen. Eine stimmungsvolle Einleitung zur Festwoche schüfe ein Vorbesuch in Würzburg: am Vormittag Kammermusik in einem der Säle der Residenz, am Abend Vorstellung im Stadttheater mit Fragmenten noch unaufgeführter neuerer musikdramatischer Werke in einfachster, aus dem vorhandenen Fundus zusammenzustellender Ausstattung (vergl. mein auf der Danziger Tonkünstler-Versammlung gehaltenes Referat: „Das deutsche Musikdrama der Gegenwart und der Allgemeine Deutsche Musikverein"). Weihevoll ausklingen könnte die Tonkünstler-Versammlung im Dom zu Regensburg: Aufführung eines bedeutsamen der Liturgie sich einpassenden Messe-Werkes. Auch an einen Zwischenbesuch im nahegelegenen Bayreuth wäre zu denken; Siegfried Wagner würde uns durch das Festspielhaus geleiten und uns vielleicht mit einem der liebenswürdigen Innenarchitektur des alten markgräflichen Theaters sich schmiegsam einfügenden Bühnenstück überraschen. Bei verschiedenen Darbietungen wäre das prinzipiell Wichtige durch kurze einleitende Vorträge hervorzuheben. — Absichtlich habe ich auf eine Ueberfülle unschwer wahrzunehmender Möglichkeiten hingedeutet. Die Auswahl und Gruppierung der Veranstaltungen hätte zu geschehen bei Beratungen, an denen sich der Vereinsvorstand, berufene Nürnberger Persönlichkeiten, Prof. Sandberger als der maßgebende einheimische Führer auf musikwissenschaftlichem Gebiet und ein Vertreter des bayerischen Kultusministeriums beteiligten: denn sicherlich wäre von diesem Ministerium zum mindesten eine ausgiebige moralische Unterstützung des Festes zu erwarten. Jedwede Veranstaltung aber müßte so angelegt sein, daß sie als Ausgangspunkt für etwelche dem gesamten deutschen Musikwesen zugute kommende Vereinsarbeit diente. Unsere Genossenschaft muß ihre Tätigkeit gründlich umstellen — oder sie wird zu einem Schein- oder Komödiendasein herabsinken. Die Novitätenreiterei um jeden Preis hat keinen Sinn. Auf Kommando schenkt uns die Natur nun einmal nicht Jahr für Jahr eine bestimmte Anzahl neuer Talente — und die Lücken mit den unrettbar mittelmäßigen Erzeugnissen von Protektionskindern zu stopfen ist schlimm. Wir brauchen eine ideale Musikerkammer in Deutschland, eine Gemeinschaft, von der für soziale Praxis, Unterricht, Nutzbarmachung der Arbeit der Historiker für das Konzert- und Opernleben der Gegenwart, Versuche im Bereiche der angewandten fortschreitenden Aesthetik stets frische Antriebe ausgehen. Will und kann sich der Verein noch in zwölfter Stunde zu solcher Gemeinschaft umwandeln — umso besser! Sich jedermann klar erkennbar darstellen aber würden die einzuschlagenden Wege nicht durch theoretische Spekulationen des Einen oder des Anderen, sondern durch das, was nach Richard Wagner einzig beweiskräftig ist: durch das Beispiel! Die Entscheidung darüber, was zu geschehen hat und in welcher Ausführung, trifft der Vorstand. Er trägt die Verantwortung. Die Alternative ist: gute Zukunftsmusik komponieren oder verphilistern.

*

— Prof. Dr. Fr. Ludwig (Göttingen) ist zum ord. Professor für Musikwissenschaft an der dortigen Universität ernannt worden.

— An der Universität Innsbruck habilitierte sich der Musikwissenschaftler Dr. Rud. v. Ficker.

— Der neugewählte Leiter des Pfälzischen Landessymphonieorchesters, Generalmusikdirektor Prof. Ernst Boehe, wird im kommenden Winter außer den Städten der Pfalz auch in Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe Pforzheim, Darmstadt Abonnementskonzerte leiten. Im Frühjahr findet eine Tournee des Pfalzorchesters nach dem rechtsrheinischen Bayern (München, Nürnberg, Würzburg) statt; außerdem wird Boehe eine Reihe von Konzerten in Kristiania dirigieren.

— Sandra Droucker (München), welche im vergangenen Frühjahre 25 Konzerte in Skandinavien veranstaltete, wobei sie wegen ihrer pianistischen und künstlerischen Fähigkeiten begeisterte Aufnahme fand, wurde auch für die kommende Saison zu einer gleichen Reise durch die Nordlande verpflichtet.

— Der Gesangspädagoge Prof. Alb. Fischer (Sondershausen) geht an die Berliner Hochschule.

— Eugen Szenkár, Kapellmeister am Landestheater zu Altenburg, wurde an Stelle Gustav Brechers für das Opernhaus in Frankfurt a. M. verpflichtet.

— Die bekannte erste Altistin des Düsseldorf-Duisburger Stadttheaters, Else Dröll-Pfaff, hat ihren dortigen Bühnenvertrag gelöst und ihren Wohnsitz wieder nach Frankfurt a. M. (Cronstettenstr. 58) verlegt, um sich von hier aus ganz ihrer Konzert- und Gastspieltätigkeit zu widmen.

— Kammersänger Herm. Gura wurde für die Staatsoper in Helsingfors als Oberspielleiter gewonnen.

— In Elberfeld-Barmen wurde ein Oratorienverein begründet. Leiter ist Karl A. Schmidt (Elberfeld), der bisher an den vereinigten Stadttheatern als Chorleiter tätig war.

— In Frankfurt a. M. ist ein Symphonie-Orchester ins Leben gerufen worden, als dessen ständiger Leiter Hans Oppenheim verpflichtet worden ist. Es wird mit zwei Messe-Festkonzerten begonnen werden, die Dr. L. Rottenberg und Prof. Abendroth dirigieren sollen. Kuriose Sache das. . . . Für Deutschland scheint allmählich der Kapellmeister im D-Zuge das Normale zu werden!

— Die Leitung der im Vorjahre von Pfitzner dirigierten Abende des Münchener Konzertvereins hat S. v. Hausegger bis auf vier übernommen, die Gastdirigenten übertragen werden. Neue „Philharmonische Konzerte" werden von Jul. Rünger geleitet werden.

— F. Max Anton (Osnabrück) ist dabei, die tragische Oper „Die Getreuen" zu vollenden.

— Der Dirigent des Meininger Orchesters, Prof. Paul Piening, hat aus Gesundheitsrücksichten seine Stellung niedergelegt.

— Julius Bittner arbeitet an einer neuen Oper „Das Rosengärtlein". Die Dichtung der auf Burg Aggstein a. d. Donau spielenden Oper, deren Held Hadamar v. Kuenring ist, stammt gleichfalls von Bittner.

— Die Magdeburger Ortsgruppen der nationalen Verbände haben gegen die Aufführung von d'Alberts „Revolutionshochzeit" am Sedantage einen scharfen Protest eingelegt. Das war ohne Zweifel ihr gutes Recht: die Wiedergabe dieses Werkes am 2. September muß als ein Faustschlag ins Gesicht jedes aufrichtig deutsch empfindenden Mannes, zum mindesten aber als eine Geschmacklosigkeit empfunden werden. Wenn die Ortsgruppen aber d'Albert einen in England geborenen Halbfranzosen nennen, so darf das, da es d'Albert seine deutsche Gesinnung abspricht, nicht unwidersprochen bleiben: d'Albert hat niemals aus seiner geistigen Zugehörigkeit zu Deutschland ein Hehl gemacht. Die Gesinnung macht den Menschen. Was man Chamberlain zubilligt, sollte d'Albert nicht vorenthalten sein.

— Der Berliner Tonkünstlerverein veranstaltet in diesem Winter mehrere Kammermusikabende mit neuzeitlichen Werken. Das erste Konzert am 21. September im Bechsteinsaal bringt Neuheiten von Joseph Haas, Max Butting und Egon Kornauth. Mitwirkende sind das Streichquartett Demann-Beyer, Kurt Schubert und das Klaviertrio Steffi Koschate, Hennig, Goldfisch.

— Von Arnold Ebel gelangen neue Klavierkompositionen in Berlin zur Uraufführung. Kurt Schubert spielt seine Fantasia espansiva und Edmund Meinhardt-Goldfisch drei romantische Erzählungen für Klavier Op. 23.

— Hilda Mena Blaschitz entfaltet in Düsseldorf eine überaus anerkennenswerte Tätigkeit als Rednerin über ernste musikwissenschaftliche Themen. Die in Graz geborene Dame war Schülerin von Prof. Seydler (Graz) und unterrichtet in den Seminaren der Konservatorien in Düsseldorf, Krefeld und Bonn.

— Alexander Moissi, der schon seit längerer Zeit Gesangsstudien treibt, beabsichtigt, zur Oper überzugehen. Sein erstes Auftreten soll an der Wiener Volksoper erfolgen.

— Hedy Iracema Brügelmann in Karlsruhe wurde für eine Gastspielreise nach Südamerika verpflichtet.

— Albert Schweitzer wurde zum Dr. theol. h. c. der Universität Zürich ernannt.

— Der bekannte Mailänder Gesangsmeister Ferdinando Guarino wird, wie es heißt, nach München übersiedeln. Zu seinen Schülern gehört Dr. Emil Schipper, der Münchener Bariton.

Erst- und Neuaufführungen

— Hugo Kauns Oper „Der Fremde" ist der Erfolg, den sie bei der Dresdener Uraufführung hatte, in Stettin treu geblieben.

— In Dresden gelangte Bertrand Roths Streichtrio in a moll durch Mitglieder des Landesorchesters mit großem Erfolge zur Uraufführung.

— Reinhard Oppel (Kiel) brachte in Köln eine Solosuite für Geige (Op. 19), Klavierstücke, Lieder und die Sonatine für Klavier und Violine (Op. 24) eigener Arbeit zur ersten beifällig aufgenommenen Wiedergabe.

— In Aachen kam eine Sinfonietta in c moll von Hans Haaß zur Uraufführung, die viel Teilnahme fand.

— Prof. Corbach (Sondershausen) brachte Max Donischs Ouvertüre „Fastnacht" zur erfolgreichen Uraufführung.

— In dem zweiten Symphoniekonzert des Orchesters des Badischen Landestheaters anläßlich der Badischen Woche in Karlsruhe werden unter anderem auch Drei Gesänge für Bariton und Orchester von August Richard nach Gedichten von Friedrich Hebbel unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen.

Vermischte Nachrichten

— Die Stadt Bochum veranstaltet vom 10.—21. Dez. unter Rud. Schulz-Dornburg ein großes Beethoven-Fest. U. a. werden das Treichler-Quartett, Emmi Leisner, Bram-Eldering, Konrad Ansorge und Dr. Max Steinitzer mitwirken.

— Das Riessen-Konservatorium in Herne eröffnet unter Leitung der Herren Niewenhuis und Prümers eine paritätische kirchenmusikalische Abteilung.

— Henry Prumières wird vom Oktober ab in Paris eine neue Zeitschrift „La Revue Musicale“ erscheinen lassen

— In Kaiserslautern hat sich ein 30 Köpfe starkes Orchester auf genossenschaftlicher Grundlage gebildet. (Hoffentlich wird man da nicht bald zu sagen haben: tot capita tot sensus. . . .)

— Eine Tonkünstlergruppe ist in Halle ins Leben gerufen worden: sie will die wirtschaftliche Sicherstellung ausübender und schaffender Musiker zum Zwecke ungehemmter geistiger Betätigung erreichen. In erster Linie will die Gruppe der jungen und jüngsten Kunst Wegebereiterin sein. Sie ist im Halleschen Künstlerrat vertreten und wird ihrem Wollen in verschiedenen Konzerten Ausdruck geben. (Schön! Man sagt, daß, wo ein Wille, auch ein Weg sei. Wir fürchten aber, daß dieser Weg, weil die Haller Herren sich ein bißchen viel vorgenommen haben, gar bald zum Knüppeldamm werden wird. Und ob es gut ist, einem Künstler alle Hemmungen aus dem Wege zu schaffen, möchten wir doch in geziemender Bescheidenheit bezweifeln. Vom Strom der Welt, in dem sich der Charakter bilde, hat schon ein auch in Halle nicht ganz unbekannter deutscher Dichter das Nötige gesagt und gerade die Musikgeschichte hat diese Wahrheit hundertfach bestätigt.)

— Direktor Modes hat in planmäßiger Arbeit das Stadttheater in St. Gallen auf eine anerkennenswerte Höhe gehoben. Wie uns berichtet wird, soll die Reihe der Operngastspiele wesentlich vermehrt werden. Sie wird Mitte Oktober mit einer Festaufführung von Beethovens „Fidelio“ unter Leitung von Othmar Schoeck und mit Beatrice Lauer-Kottlar (Frankfurt a. M.) in der Titelrolle eröffnet. Für Dezember ist eine Aufführung von Glucks „Orpheus“ mit Ilona Durigo in der Titelrolle und Luise Modes-Wolf als „Eurydike“ geplant. — Im Januar soll ein „Moderner Opernabend“ (Schoecks „Erwin und Elmire“, Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis“ und d'Alberts „Abreise“) folgen. — Die Mozart-Festspiele sollen in dieser Spielzeit vier Werke, und zwar „Die Entführung aus dem Serail“, die „Zauberflöte“, „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“ umfassen. — Eine Neueinstudierung des „Freischütz“ wird im Frühjahr an die 100. Wiederkehr der Uraufführung erinnern. — Die Stadtverwaltung St. Gallen hat die vom Stadttheater erbetene Subvention verweigert.

— Die erste internationale Konferenz der Gesellschaften für musikalische Urheberrechte wurde in Scheveningen eröffnet. Vertreten waren Deutschland, Oesterreich, Frankreich, England, Italien, Holland. Einstimmig wurden Entschließungen gegen urheberrechtsfeindliche Gesetzentwürfe in der Schweiz und in Holland gefaßt.

— Eine für kriegsinvalide Klavierstimmer wichtige Nachricht lesen wir in den „M. N. N.“: Eine künstliche Hand, die ihrem Besitzer das Klavierstimmen ermöglicht, ist nach einer Mitteilung der Münchener Medizinischen Wochenschrift von einem Klaviertechniker erfunden worden. Die Finger der Hand sind in eine solche Stellung gebracht, daß ihre seitliche Entfernung das Greifen der beim Klavierstimmen hauptsächlich notwendigen Intervalle von Quart, Quint und Oktav gestattet. Die Einstellung der Dorsal- und Volar-Flexion in den Gelenken geschieht mittels eines Schlüssels, wodurch das Heben und Senken der Finger veranlaßt wird. Der Träger dieser Kunsthand ist dadurch imstande, den Fingern die zweckmäßigste Stellung zu geben; es können alle beliebigen Intervalle eingestellt werden. Die Ausarbeitung der Prothese ist so sinnreich, daß dem Kriegsinvaliden das Weiterarbeiten in seinem früheren Berufe dadurch wieder ermöglicht ist.

— Die 36. Rheinische Provinzialsynode ermächtigte ihren Vorstand, in Zukunft berechtigt zu sein, bewährten Organisten und Chorleitern, die über den Rahmen ihrer Gemeinde hinaus zur Befruchtung des kirchlich-musikalischen Lebens beitragen, die Amtsbezeichnung Kirchenmusikdirektor zu verleihen. (Sehr schön! Und wie steht es mit den Gehältern?)

— Beethoven in Belgien. In bezug auf den Bericht des belgischen „Standaart“ über den Boykott der Werke Beethovens in Ostende schreibt ein Abonnent von „Het Vaderland“: Die Ausschließung Beethovens von den Konzerten im Kurhause zu Ostende erinnert mich an die Zeit, als Beethoven noch in Gunst stand. Es war im Jahre 1913. Auf einem Essen, das von Marquet, dem damaligen Generaldirektor des Kurhauses, den belgischen Komponisten nach dem „grand festival des compositeurs belges“ geboten wurde, kam man auf die Aufführung von Beethovens IX. Symphonie zu sprechen. Das Kurhausorchester hatte einige Tage vorher mit der Aufführung dieser Symphonie einen wahren Triumph erlebt. Tinel, der Direktor des Brüsseler Konservatoriums, E. Mathieu, sein Kollege aus Gent, L. van der Hende, Léon Dubois und andere namhafte Musiker umringten Marquet und wünschten ihm Glück zu dieser Aufführung. Der Generaldirektor war in so gehobener Stimmung, daß er zu Léon Rinskopf, dem Ersten Dirigenten, sagte: „Ich bin gerne bereit, Beethoven Gelegenheit zu geben, eine zehnte Symphonie zu schreiben. Dann hätten wir etwas ganz Besonderes für die bevorstehende Saison.“ Die belgischen Tondichter machten verblüffte Gesichter, schwiegen aber. Rinskopf rettete die Situation durch die Antwort, daß er Beethoven von dem Wunsche Marquets Mitteilung geben wolle. Vorläufig blieb es dabei. Einige Wochen später frug Marquet, ob Beethoven schon geantwortet habe. „Die Komponisten sind meistenteils sonderbare Menschen,“ entgegnete Rinskopf, „und zudem glaube ich kaum, daß Beethoven zu bezahlen ist.“ „Dies kann mich nicht davon abhalten,“ erwiderte ärgerlich Marquet. „Ich muß unter allen Umständen etwas Neues von dem Manne haben. Kosten mag es, was es wolle; bieten Sie ihm einmal Zehntausend Franken, wir bringen das Geld schon wieder herein.“ Rinskopf versprach abermals an Beethoven zu schreiben, verhehlte aber nicht, daß er sehr skeptisch von den Unterhandlungen dächte. Wiederum gingen einige Wochen vorüber. Rinskopf wich Marquet, wo er konnte, aus. Wenn er nur jemand gefunden hätte, der Marquet die Wahrheit sagen durfte! Schließlich verfiel Rinskopf auf diese Idee: er ließ eine Todesanzeige drucken, die das plötzliche Ableben Beethovens meldete und die er sich selber zuschickte. Als Marquet die bedauerliche Tatsache hörte, war er sehr betroffen: „Welcher Jammer,“ sagte er, „der Mann hätte es vielleicht hier noch weit gebracht!“ Für die Wahrheit dieser ergötzlichen Geschichte (so schließt der Einsender der holländischen Zeitung) stehe ich persönlich ein.

— (Schleswig-Holsteinische Musiksammlung der Stadt Neumünster.) Die von dem Leiter der städtischen Bücher- und Musikalienhalle zu Neumünster, Herrn Prof. Dr. Schnoor, infolge des Entgegenkommens von Komponisten und Verlegern begründete Schleswig-Holsteinische Musiksammlung, eine für die ganze Provinz hochbedeutsame Neuschaffung, ist von der Stadtverwaltung Neumünster übernommen worden. Sie zerfällt in drei Gruppen, von denen die erste Werke von Komponisten umfaßt, die in der Provinz — mit Eutin und Umgegend — geboren sind; die zweite von solchen, die von schleswig-holsteinischen Eltern abstammen (z. B. Brahms, Walter Niemann); die dritte von denen, die nicht in Schleswig-Holstein geboren sind, aber hier längere Zeit gelebt und gewirkt haben, beziehungsweise hier jetzt noch leben und wirken. Es soll also eine Sammelstelle sein, in der mit der Zeit die Werke aller schleswig-holsteinischen Komponisten bis zur Gegenwart vereinigt sein werden, in der sie lebendig bleiben und ein getreues Abbild des gesamten musikalischen Schaffens der engeren Heimat vor Augen führen. Die Werke werden nicht verliehen, sondern dienen als zuverlässiges Quellenwerk nur musikwissenschaftlichen Studien und stehen in den Bibliotheksräumen jedem zur Verfügung. Bis heute sind bereits 69 schleswig-holsteinische Komponisten mit 1226 Werken in der Musiksammlung vertreten. Jetzt müssen alle Hebel in Bewegung gesetzt werden, um deren Ausbau weiter zu fördern. Es wird daher herzlichst darum gebeten, an den Leiter der Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung, Prof. Dr. Schnoor in Neumünster, Marienstraße 25, der zu jeder weiteren Auskunft bereit ist, einschlägige Werke, Kompositionen wie musikwissenschaftliche Bücher, gedruckte und Manuskripte, einzuschicken, beziehungsweise kleine Beiträge zum Ankauf von Werken längst verstorbener Tonsetzer zu spenden. Die Komponisten, die mindestens je ein Exemplar ihrer Werke zu stiften herzlich und dringend gebeten werden, werden gleichzeitig ersucht, kurze Notizen über ihren Lebenslauf und Studiengang mitzusenden, die im Katalog dem Namen eines jeden beigefügt werden sollen. Mit größtem Danke werden auch Winke und Ratschläge, die der Sache förderlich sind, entgegengenommen.

*

Zu unseren Bildern. Der Marktflecken Perchtoldsdorf (oder Petersdorf) bei Wien, in dem Grillparzer gerne weilte, wo Gluck ein Landhaus besaß, war wiederholt auch der Aufenthalt Hugo Wolfs. Er weilte dort stets als Gast der Familie Dr. Heinrich Werners, die daselbst, Brunnengasse 26, ein einfaches Haus besaßen und dem verehrten Freunde ein Zimmer zur Verfügung stellten. H. Wolf nahm ihre Einladung gerne an und fühlte sich sehr wohl in der gesunden Weinbergluft des Ortes. „Hoffentlich kommt dort der alte Geist in neuer Weise über mich und beginnt dort eine glückliche Schaffensperiode“ — schreibt er hoffnungsvoll 1894 an Faißt, vor seiner Uebersiedlung dahin. Im folgenden Jahre weilte er wieder hier und war mit der Komposition der Oper „Der Corregidor“ beschäftigt, an der er in Perchtoldsdorf „wie ein Rasender“ arbeitete. (Es sei bei dieser Gelegenheit auf einen Fehler in der Briefsammlung H. Wolfs an Hugo Faißt, herausgegeben von Haberlandt im Auftrage des Hugo-Wolf-Vereins in Wien, hingewiesen: Bei Nr. 29 heißt es hier nämlich einleitend: „ich bin seit 1. April in Perchtoldsdorf“, wogegen der Brief mit 18. März 1895 datiert erscheint.) Auch im Frühlinge 1896 findet man Wolf wieder in dem Hause Werners, wo er diesmal eine Anzahl der „italienischen Lieder“ komponierte. Perchtoldsdorf reiht sich somit würdig an die andern Wohnstätten H. Wolfs, dessen etwas unruhiger Geist ihn nicht lang an einem Orte weilen ließ. Das Haus trägt seit 1905 eine Gedenktafel mit der Inschrift: „In diesem Hause schuf Hugo Wolf viele unsterbliche Lieder“. Dr. Th. Haas.

*

Unsere Musikbeilage. Das diesem Hefte beigegebene Präludium gehört zu einer demnächst folgenden Fuge, die August Reuß, der bekannte Münchner Komponist, der N. M.-Z. zur Verfügung gestellt hat. — Ueber Hans Schink (Backnang) haben wir uns bereits früher ausgesprochen: er ist Schüler von J. Haas und einer der Miniaturisten des heutigen Deutschland, an denen man Freude haben kann.

Besprechungen

Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

1. Jugendliteratur.

S. Müller-Hertlein: Zehn kleine Klavierstücke für die Jugend. Verlag O. Halbreiter.

Dünn im Satz, aber doch erträglich und korrekt. Die Melodien sind ganz nett und unterhaltend. Fingersatz vorhanden. Ausstattung sehr vornehm.

*

R. Horst: Mein erstes Melodienbuch. Die 52 Lieblingsmelodien unserer Jugend. Ebenda.

Czernys entsprechende „Erholungen" haben vor dieser neuen Sammlung von Volks-, Opern- und Tanzmelodien den Vorzug des besseren Satzes. Die vom Herausgeber Horst eingeschmuggelten Originalbeiträge (Nr. 17, 33, 38 und 45) fallen durch ordinären Inhalt und mangelhaften Satz aus dem sonst anständigen Rahmen heraus.

*

G. Bubeck, Op. 11: Tonbilder. Vier instruktive, leichte Stücke. Badenia-Verlag von Halbreiter, München.

Konventionellen Inhalts, aber munter und frisch, flüssig und dankbar, in der Art von P. Zilcher gehalten.

*

H. Ailbout: „Am stillen Herd", zwei Hefte zu je vier Stücken.

Derselbe: Lyrische Salonabende, zwei Hefte zu je sechs Stücken. Verlag Terpsichore, Berlin N.

Formal abgerundete, inhaltlich mannigfaltige Stücke; zwar ohne persönliche Note, aber flott und wohlklingend, lauter dankbare Unterhaltungsmusik für die Stufe „leicht—mittel". Die Titelblätter von Telemann sind künstlerisch fein.

*

Erich Anders, Op. 6: Kinderstücke, sechs kleine Klavierstücke für die Jugend. Verlag Halbreiter.

Die Stücke sind für die Jugend zu schwer, verlangen auch ihres nicht so einfachen Satzes und ihres der Eigenart nicht entbehrenden Inhalts wegen einen reiferen Spieler. Auch findet sich nirgends Fingersatz, so daß sie für den Unterricht nicht recht verwendbar sind. Daß dem Komponisten im ersten Stück ein solch haarsträubender Schreibfehler passierte (er schreibt den Vorhalt zu d gis h konsequent des g b! statt cis fisis ais) stört beim Lesen sehr und macht uns mißtrauisch gegen das fachmännische Wissen des Tonsetzers Anders. Dennoch sei auf seinen Versuch, Eigenes und Neuartiges in leichter Spielart zu geben, ermunternd hingewiesen.

*

Wilh. Müller: „Musikalische Kinderspiele", sieben kleine Szenen für Klavier mit begleitenden Vortragsverschen. Ebenda.

Ausstattung des Hefts (von Vogenauer in kräftiger, altdeutscher Manier), textlicher und musikalischer Inhalt sind hübsch und wohlgelungen und wird erwachsenen wie kleinen Spielern Freude machen. Der beigefügte Text für die Kinder und die Spielanleitung sollen das Kinderspiel im Kreise der Familie beleben und auf eine höhere, künstlerische Stufe heben.

*

Hermann Zilcher: Bilderbuch, Op. 34. Ebenda.

Die neun „Klangstudien" schildern einen Tag aus dem Leben eines Kindes vom Erwachen bis zum nachtigallumklungenen Einschlafen und sind — zwar unausgesprochen, aber doch unleugbar — für die Jugend bestimmt, nicht gerade schwer, aber einen geistig und technisch fortgeschrittenen und mit Klangsinn begabten Spieler erfordernd. Neben einfachen Nummern, wie „Erwachen", „An die Arbeit", „Trauerzug", finden sich in dem gehalt- und stimmungsreichen, feinsinnigen Album manche kompliziertere, harmonisch modernere, neuromantisch und impressionistisch gerichtete Klangstücke, z. B. „Glockenspiel", „Mittagsstille", „Unkenteich", „Abendgang" und „Nachtigall", die eigenartig und reizvoll, leider aber zu breit ausgesponnen und rhythmisch gleichmäßig sind.

2. Musik für Erwachsene.

Dr. G. Rasner, Op. 1: Zwei Menuette im alten Stil für Klavier.

Derselbe, Op. 2: Ballade in d. Selbstverlag Marburg.

Gesunde, wohlklingende, tüchtige nicht zu schwierige Musik. Die Ballade zeigt in der Spielart den Einfluß von Brahms.

*

Tourbié: „Schönheiten der klassischen Musik". I. Bd. Verlag Halbreiter.

Das gut befingerte Album bringt die bekanntesten und beliebtesten kürzeren Klavierstücke der guten Klavierliteratur von Bach bis Schumann. Stufe leicht bis mittel. Der Fachmann hat sie alle schon in anderen Sammlungen, findet das Heft aber vielleicht für den Unterricht geeignet; den Dilettanten dürfte es hochwillkommen sein. Chr. Knayer.

Schluß des Blattes am 16. September. Ausgabe dieses Heftes am 7. Oktober, des nächsten Heftes am 21. Oktober.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Schulhoff, Erwin, Op. 13: Neun kleine Reigen. 2 Mk. Jatho-Verlag, Berlin.
—, Op. 10: Variationen über ein eigenes Thema. 5 Mk. Ebenda.
—: Fünf Grotesken. Ebenda.
Erdmann, Ed., Op. 6: Fünf Klavierstücke. Ebenda.
v. Baußnern, W., Op. 1—3: Drei Sonaten für Klavier. Op. 1: 2 Mk., Op. 2: 2.50 Mk., Op. 3: 3 Mk. Ebenda.
Kuhn, Siegfr., Op. 3: Klaviervariationen über ein altdeutsches Minnelied. 5 Mk. Ebenda.
Lahusen, Chr.: Der Wald, Tanzspiel. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schoeck, Othmar: Das Wandbild, eine Szene und eine Pantomime. Ebenda.
Huber, Hans, Op. 136: Quintett für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott. 20 Mk. Hug & Co., Zürich und Leipzig.
—: Die Schulung der linken Hand. 3.60 Mk. Ebenda.
Niemann, Walter, Op. 74: Acht Mazurkas. 4 Mk. Kahnt, Leipzig.
—, Op. 71: Suite nach Worten von Herm. Hesse für Klavier. 4 Mk. Ebenda.

Orgelmusik.

Leipold, Bruno, Op. 113: Sammlung von 86 klassischen u. modernen Orgelstücken in leichter Spielart. 4.50 Mk. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
Raasted, N. O., Op. 16: Orgelsonate. Hansen, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 2

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Musikkritiker und Zeitungsinserat.[1]

In einem Kreise, der sich zumeist aus Berufspolitikern zusammensetzte, wurde die Frage erörtert, weshalb wir in Deutschland noch keine führende Tageszeitung großen Stiles hätten. Als ich an der Reihe war, zu sprechen, sagte ich: es würde diejenige Partei, gleichviel ob gemäßigt oder radikal, einen durchgreifenden Einfluß gewinnen und behaupten, innerhalb derer sich opferwillige Männer dazu vereinigten, ein gut geleitetes Blatt mit gar keinem oder nur geringfügigem Inseratenanhang herauszugeben. — *Das Inserat korrumpiert die Zeitung*; die korrumpierte Zeitung korrumpiert die Partei, die öffentliche Meinung, das Volk. Man nehme ein, wie man ehedem sagte, liberales, ein sozialdemokratisches, ein ultramontanes, ein konservatives Organ zur Hand: überall wird das Kunststück mit dem doppelten Boden gemacht. Vorn, auf Seite 1 des Blattes, predigt man Ideal, Tugend und Lauterkeit, sei es unter sei es über dem Strich; weiter rückwärts, auf Seite 4 oder 5, wird das Gegenteil der genannten schönen Dinge mit Auftragen anlockender gleißender Farben angepriesen — im unverhüllten oder im verkappten Inserat, will sagen freiweg oder in der dem „lokalen Teile" mehr und weniger geschickt eingefügten *redaktionellen Empfehlung*. Da die Tugend sich nur mit einem ungewöhnlichen Aufwand von Dauerenergie behaupten kann, der Mensch dagegen von Natur danach angetan ist, auf das Buntschillernde hereinzufallen, erhellt leicht, an *welcher* Stelle die weitaus stärkere Wirkung auf den Leser ausgeübt wird. Sophisten oder Interessierte pflegen nun zu fragen: wovon soll die Zeitung existieren und wie soll sie einen leidlichen Unternehmergewinn abwerfen, wenn nicht erkleckliche Inseratengelder in die Kasse strömen? Denn es ist offenes Geheimnis, daß eine Zeitung, die aus eigener Kraft etwas Ansehnliches leistet, also nicht über Gebühr von Scheere und Kleister lebt, ein Anwachsen des Abonnentenstandes über eine gewisse Ziffer hinaus gar nicht wünscht, weil dann die Herstellungskosten die Summe der Abonnementsgelder übersteigen. Die Zeitung liebt ja den Abonnenten nicht um seiner schönen Augen willen, sondern als Weiterträger und Ausnutzer des Inseratenstoffes. Da wäre die Gegenfrage aufzuwerfen: ist es denn unumgänglich nötig, daß so erschrecklich viele Menschen Zeitungsmitbesitzer oder -aktionäre werden, anstatt sich anderen honetten Berufen mit weniger verwickelten Erwerbsverhältnissen zuzuwenden?

Schädigt die variable Moraltaktik der Zeitung nur zu oft die Allgemeinheit, so wird sie besonders dem redlichen Mitarbeiter und, in erhöhtem Grade, dem fest angestellten verhängnisvoll — somit auch dem Kunst-, dem *Musikkritiker*. Sie lähmt sein bestes Bemühen. Sie bringt ihn in die widrige Lage, von einem Reporter, einem Zeilenschinder, den man nicht mit Handschuhen anfassen mag, den aber die Leitung nicht entbehren zu können behauptet, weil er, wie im Krieg der Spion, ein notwendiges Uebel sei, ausgestochen, matt gesetzt zu werden. Sie hemmt ihn in seinen Arbeitsdispositionen, zwingt ihn zu anfechtbaren Kompromissen, wenn anders er nicht Gefahr laufen will, durch Schikanen, die hinterher vom Richter schwer oder überhaupt nicht zu fassen sind, trotz rechtsgiltiger Kontrakte Amt und Brot zu verlieren.

Wer ist an den betreffenden Anzeigen, die auf musikalische und musikalisch-theatralische Veranstaltungen hinweisen, interessiert? Die Zeitung, der sie Geld bringen, und der das Konzert Inszenierende, in den meisten Fällen also der *Musikagent* sowie die *Theaterdirektion*. Der ausübende Künstler? Bei einer Beratung, die vor sechs Monaten zu München stattfand, mit dem Zweck, eine Art Schiedsgericht für Streitigkeiten zwischen Kritikern und Künstlern ins Leben zu rufen — die Sache fiel ins Wasser, weil die Künstler nicht darein willigen wollten, daß zum Vorsitzenden des Schiedsgerichtes ein Chefredakteur bestellt würde — bei dieser Beratung also erklärte Herr von Waltershausen, der Vorstand des Münchner Tonkünstlervereins und erste Vorsitzende der Künstlergewerkschaft Bayern, Gruppe Musik, namens dieser Gewerkschaft und unter einhelligem Beifall: Wert und Bedeutung haben für den Künstler *nur* die *redaktionelle Vornotiz* und die *Kritik*. Das ist praktisch gedacht. Ueber die gleichförmig rechteckigen Konzertannoncen in den Zeitungen, zumal, wenn sie, während des Winters, dichtgedrängt, ganze Druckseiten füllen, liest, mit verhältnismäßig wenigen Ausnahmen, das große Publikum hinweg; hingegen zieht das an Straßenecken und -Säulen, angeschlagene rote, gelbe, grüne, mit Arabesken oder gar Abbildungen gezierte große Plakat auch den Blick des Stumpfsinnigeren auf sich. — Das Zeitungsinserat kommt gemeiniglich zu Stande gemäß einer stillen oder ausdrücklichen *am Künstler vorbei* zwischen Agentur und Zeitungs-Inseratenchef sich vollziehenden Verständigung. Natürlich werden die Kosten von der Agentur fast immer dem Künstler aufgerechnet. Spart sich die Agentur gelegentlich das Inserat, weil sich gegebenenfalls Agent und Inseratenchef als zwei gleich schlaue Füchse, von denen keiner den anderen „hineinlegen" kann, entpuppen, dann geschieht es wohl, daß der Agent den nichtsahnenden Künstler bei der Zeitung verdächtigt, er, der Künstler, habe das Inserat gestrichen! —

Die Komödie, für den Kritiker die *Tragikomödie*, geht weiter. Sage ich zu einem gleichviel ob nach rechts oder links hin politisch „orientierten" Zeitungsverleger: „nicht wahr, Herr Generalkonsul (oder Herr Genosse Huber), es ist böswillige Verleumdung, daß zwischen dem Inserat und der Kritik ein Fädchen laufe?" dann erwidert er mit vortrefflich gespielter Entrüstung: „Alles erstunken und erlogen! Bei *uns* führt keine Brücke von der Inseratensparte zur Kritik!" Dies reimt sich nicht damit zusammen, daß ich auf dem Schreibpult eines von mir aufrichtig geschätzten Feuilletonredakteurs, dem ich durchgesehene Korrekturstreifen überbrachte, zufällig ein Büchlein liegen sah, in dem eine Reihe von Konzertanzeigen, nach aufeinanderfolgenden Daten geordnet, fein säuberlich eingeklebt war. Auf meinen fragenden Blick entgegnete der Kollege: „Das wird mir zu Beginn jeder Woche von der Expedition heraufgeschickt. *Selbstverständlich* kommt es für unsere Besprechungen nicht in Betracht!" „Selbstverständlich?" „Nun ja, es ist eben alte Uebung, das Heftchen anzufertigen und mir

[1] *Referat*, gehalten bei der diesjährigen Hauptversammlung des „*Verbandes Deutscher Musikkritiker*" zu Weimar.

zu übermitteln; ich kümmere mich nicht weiter darum!“ Wobei er mich wehmutvoll anschaute. Bei einem anderen (süddeutschen) Blatte mit außerordentlich hoher Auflage — es hat einen vortrefflich begabten Musikredakteur mit drei wackeren kritischen Unterstaatssekretären — ist es „Hausgesetz“, daß jedwedes sich im Weichbilde der Stadt abrollende Konzert besprochen werden muß, gleichviel ob die zwölfjährige Riesendame Kunigunde Hauumdich vor Vettern und Basen ihren ersten Befähigungsnachweis im Pedaltreten erbringt oder der Arbeitersängerverein Bebelia sich mit vierstimmig gesungenen rotbrünstigen Leitartikeln die Seele erleichtert. Zieht man einen Querschnitt durch das deutsche Konzertleben, so ergibt sich für einen, der berufskritisch sattelfest ist und Bescheid weiß, bei keineswegs peinlich scharfer Abschätzung, daß mindestens fünfzig bis sechzig vom Hundert der bezüglichen Veranstaltungen eines Musikwinters und -frühjahrs für die Kunstpflege völlig bedeutungslos sind — manche Kollegen von Namen und Ruf halten sogar bis gegen achtzig Prozent für überflüssig! Je größer die Stadt, um so höher die Zahl der durchaus entbehrlichen öffentlichen Klimper-, Krächz- und Taktierübungs-Abende. Weshalb muß aber in vielen Blättern über jeden Quark geschrieben werden? Weil die Quarkproduzenten Anzeigen aufgeben und das Blatt auf die respektiven Einnahmen versessen ist. Der nicht zu beneidende Musikredakteur bedenkt seufzend die unausbleiblichen üblen Folgen. „Fortiter in re, suaviter in modo“, ermahnt ihn väterlich der Herr Verlagsdirektor — — wobei unfehlbar ein suaviter in re, auf deutsch: Verwaschenheit und journalistische Eiertänze herauskommen. Auch die hilflose, unheilbare Talentlosigkeit darf nicht geköpft werden: sonst könnte sie ja hinterher nicht mehr inserieren. Der Jüngling indessen oder das Fräulein, dem man nach allen Ausstellungen und Ablehnungen auch nur ein Lobkörnchen hinwirft, fühlt sich zu weiteren Untaten ermutigt. So trägt denn neben dem stets lockenden und anstachelnden, weil nach Wucherprozenten gierenden Agenten die Zeitung am unheilvollen Ueberhandnehmen des Podium-Proletariates die Hauptschuld. Für das Lesepublikum aber verlieren die Berichte und Aufsätze der Herren, die jedes Instrumental- und Vokalkonzert zu besprechen haben, insofern stark an Interesse, als in Ansehung der Stoffanhäufung das Referat über eine Veranstaltung oft erst erscheinen kann, wenn sie durch andere Begebnisse längst in den Hintergrund gedrängt worden ist.

Schneidet doch einmal aus einer größeren angesehenen Tageszeitung die in einem Musikwintermonat der Gegenwart gedruckten Konzert- sowie Opernkritiken aus und geht sie hintereinander durch: auf der Hand liegt, daß der Musikredakteur und seine Helfer mit völlig belanglosen Auslassungen über die Notenfabrikate wiederkäuender Komponisten jeglicher Farbe und Herkunft, mit unausgesetztem Breittreten an gleicher Stelle tausendmal besprochener Loewe-Abende und Beethoven-Reproduktionen, mit Aufzählung läppischer Wunderkindereien trotz aller Papierknappheit eine Unzahl Spalten füllen. Notgedrungen, auf Befehl. Hierdurch werden sie nicht nur zu Registriermaschinen und Phrasendreschern herabgewürdigt; man zwingt sie damit auch, das Bestmögliche ihres beruflichen Tuns, die Erörterung von Fragen der Volksbildung, Volkserziehung, auf ein kümmerliches Mindestmaß zu beschränken oder ganz auszuschalten. Man ertötet in ihnen auf diese Weise die Freude an ihrer Arbeit und bürdet ihnen noch gar die Verantwortung für schmähliche, von ihnen selbst am meisten beklagte Unterlassungssünden auf. Themen von der Allgemeinbedeutung der Reform des Schulgesangunterrichtes im Rahmen des Schulneubaus der Zukunft, des Ausgleichs zwischen der künstlerischen Leistung und den Gehalts- und Pensionsansprüchen des ernst strebenden, nicht zum Handwerker herabsinkenden Orchestermusikers, der Kulturaufgaben und der Existenzfähigkeit des Theaters im neuen Deutschland: diese Fragen lassen sich in der Musik-Fachpresse anschneiden, mit ehrenfester Gründlichkeit erörtern. Soll jedoch durchschlagende Wirkung erzielt, sollen die Regierungen aufmerksam, die an chronischer Schwerhörigkeit leidenden Parlamente aufgeschreckt, die Massen durchgerüttelt, zur Erkenntnis der Wichtigkeit der in Rede stehenden Probleme gebracht werden: so bräuchte es die kräftige Resonanz der Tagespresse. Solcher Resonanz entbehren wir. Nicht weil der Kritiker, sondern weil, verschwindend geringe Ausnahmen abgerechnet, der deutsche Verleger versagt. Mit jedem Monat mehr versagt. Man halte mir nicht entgegen, daß der Kritiker, wofern er eine Persönlichkeit sei, berechtigte ideale Ansprüche selbst arg banausischen Verlegern gegenüber durchzufechten vermöge. Charakterfeste Persönlichkeiten, die lieber hungern als sich der Willkür des Großkapitalismus oder der rüden Frechheit des in die Toga des Brutus gehüllten Demagogen beugen, sind seltene Erscheinungen; mit ansehen zu müssen, wie Weib und Kind darben, brachte schon manchen ursprünglich aufrechten Mann zu Fall. Und wenn der Einzelne im Stande wäre, sich mit Rückensteifung allein zu helfen, wozu hätte dann Paul Bekker, weitschauenden Blickes, den „Verband Deutscher Musikkritiker“ ins Leben gerufen? —

Dr. Paul Marsop.

Beethovens Rezitativ-Sonate.

Von Dr. Theodor Frimmel (Wien).

Um die Mitte der 1860er Jahre war Clara Schumann, wie früher wiederholt, in Oesterreich. Sie konzertierte unter anderem auch in Wiener Neustadt. Dort spielte sie Beethovens Op. 31 Nr. 2, die berühmte Rezitativ-Sonate. Ich war noch fast Kind, lauschte aber atemlos dem virtuosen Spiel und den für mich ganz neuen Klängen. Die Künstlerin beugte sich auffallend stark nach vorn bei ihrem Spiel. Man sagte mir, das sei ihrer Schwerhörigkeit wegen. Daß sie in ihren Zeitmaßen der Sonate nicht ganz echt Beethoven'sch spielte, erfuhr ich erst lange danach, als ich das Schindlersche Beethoven-Buch durchnahm und auf die Stelle stieß, die in scharfen Ausdrücken die Tempi der Schumann verurteilte (Schindler: Beethoven, 4. Aufl. S. 264). Mein Eindruck von der Sonate war tiefgehend, und ich hielt ihn jahrzehntelang fest. Rudolf Stöckl, mein damaliger Musiklehrer, brachte mir bald nach dem Konzert die Noten der Sonate. Binnen kurzem spielte ich das meiste davon aus dem Gedächtnis. Die schwierigen Takte im Adagio blieben mir damals noch unüberwindlich. Ich konnte sie erst viel später bewältigen, erst nach methodischem Ueben des Spiels mit gekreuzten Armen. Dazu komponierte ich mir Uebungen, die noch schwieriger waren, als die Stelle in der Sonate. Doch will ich heute nicht vom Spiel mit gekreuzten Armen erzählen, (davon ein andermal), sondern Dies und Das über Beethovens Sonate vorbringen. Sie ist seit ihrer Entstehung im Jahre 1802 in ungezählten Ausgaben über die ganze Welt gegangen und gehört gewiß zu den meist gespielten Sonaten. Wüßte man doch genau, wie sie der Meister aller Meister selbst gespielt hat, oder wenigstens, wie sie Ferd. Ries, Carl Czerny oder Baronin Ertmann vortrugen! Beethoven selbst scheint, wie sonst, aufs Technische weniger Gewicht als auf den Ausdruck gelegt zu haben. Ein Erlebnis, das Ries schon bald nach Beethovens Hingang veröffentlicht hat, deutet darauf hin: „Eines Abends sollte ich (so berichtet Ries) beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (a moll Op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: ‚Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte.‘ So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht herausgehoben werden soll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L......, die mir gegenüber auf das Klavier gelehnt saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: ‚Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.‘ Später mußte Beethoven spielen und wählte die d moll-Sonate, welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch

Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takt 53 in 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 und 2 Noten herunterzugehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Klavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige nicht sehr sanfte Schläge an den Kopf mit der Aeußerung: Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größeren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden. Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun aufs neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor."

Beethovens Tempi dürften durch Czerny richtig überliefert sein[1], der auch sonst allerlei mitteilt, das möglicher-, ja wahrscheinlicherweise auf Beethovens Auffassung zurückgeht. Davon wird noch mehrmals die Rede sein. Die Tempi, die Czerny bietet, sind folgende: Allegro: Halbe Note = 104 (zum Largo keine Ziffer); Adagio: Achtelnote = 84; Allegretto: Drei Achtel = 76 — also alles etwas langsamer, als es jetzt gebräuchlich ist.

Die Rezitativ-Sonate gehört in die Zeit stärkster Lebensfülle und Leidenschaftlichkeit mit der mannigfach bewegten Linie Beethovenscher Stimmungen, die von der Heiterkeit eines Quintetts und Septetts und der Großartigkeit der zweiten Symphonie einmal auch herunter führte zur Niedergeschlagenheit, die im „Heiligenstädter Testament" urkundlich festgehalten ist. Diese Sonate gehört zu denen, die Beethovens stürmische Natur am meisten aussprechen, ohne daß man deshalb sogleich an eine Programm-Musik zu Shakespeares „Sturm" zu denken braucht. Schindler hatte überliefert, daß Beethoven, gefragt nach der Deutung der Sonaten Op. 57 (Appassionata) und Op. 31 Nr. 2, geantwortet hat: Lesen Sie nur Shakespeares „Sturm". Lenz knüpfte daran unkluge Vermutungen und Phantasien, die schon vielen Widerspruch erregt haben, z. B. bei Wilib. Nagel in seinem wertvollen Buch über Beethovens Klaviersonaten (II, S. 21 ff. und 40 ff.), wo er auch gegen die Deuteleien anderer auftrat. Nagel hält sich ans Faßbare, Sachliche. Er betont ganz zutreffend, daß die Rezitativ-Sonate ein Werk ist „aus innerem Zwang" entstanden und nicht durch Bestellung hervorgerufen. Sie ist ein Beethovenscher „Denkstein in der Geschichte seines inneren Lebens". Und in der Tat bedeutet diese Sonate, wie etwa auch die cis moll-Sonate, verglichen mit vielem Guten, das Beethoven vorher komponiert hat, etwas wie einen Wendepunkt, wenigstens einen neuen auffallenden Gipfel in der ungleichmäßig aufsteigenden Linie der Entwicklung. Wie in wenigen der früheren Werke tritt uns hier der ganze Beethoven eigenartig entgegen. Sicher ist ja auch diese Sonate organisch aus dem herausgewachsen, was Beethoven vorher an Musik aufgenommen hat, aber das verschwindet neben dem vielen Eigenartigen und neben der Art, wie ältere Motive verarbeitet sind. So ist z. B. die regelmäßige Abwechslung zwischen getragener Musik und hastiger Bewegung zu Beginn der Sonate[2] im allgemeinen längst durch die ältere Musik vorbereitet. Dabei kommen hauptsächlich die zwei leidenschaftlichen Söhne des alten Bach, Wilhelm Friedemann und Phil. Emanuel Bach, in Betracht. Man suche doch z. B. von Wilhelm Friedemann Bach das Capriccio aus d moll (mit nachfolgender Fuge und Sonate) hervor, um ein Beispiel von verhältnismäßig rascher Abwechslung eines sehr bewegten Allegro mit einem getragenen Sätzchen zu finden, das noch dazu eine ähnliche Schlußformel anwendet, wie das Largo in Beethovens Sonate. Phil. Em. Bach könnte im letzten Satz seiner d moll-Sonate für Klavier (wieder d moll!) mit den Takten 17 bis 20 geradewegs vorbildlich gewirkt haben für Beethovens Takte 41 bis 51 im ersten Satz seiner Rezitativ-Sonate. Der älteren Musik gehört ferner an das Achtelmotiv in Beethovens erster Allegrogruppe. Aeltere Beispiele sind unschwer beizubringen. Man sehe sich den letzten Satz in Jos. Haydns Kaiserquartett (Presto Takt 16 und 17) an und Mozarts Klaviersonate aus F dur (Köchel Nr. 547) und zwar die Gruppe in d moll (NB. wieder d moll!) im letzten Satz, wo überall das stufenförmige Absteigen vorkommt in der Oberstimme, die einen aufsteigenden Kontrapunkt im Baß mit doppelt so langen Noten zur Stütze hat. Von der Sonate Köchel Nr. 545, die ebenfalls das absteigende Stufenmotiv aufweist, sehe ich ab, da ihre Echtheit nicht voll überzeugend ist.

Auch Vater Bach, der so manche Spur in Beethovens Werken erkennen läßt, scheint eine Stelle in der Rezitativsonate beeinflußt zu haben. Man darf annehmen, daß der junge Bonner die Inventionen von Joh. Seb. Bach gekannt und geübt hat, auch die letzte dreistimmige in h moll. An diese klingt die Begleitung des Duetts: Roccos und Leonorens aus dem Fidelio an, was ich schon längst erwähnt habe. Aus derselben Invention dürfte nun die bekannte Stelle mit der Kreuzung der Hände auf die gefürchtete Gruppe im Adagio der Rezitativsonate als technische Reminiszenz nachgewirkt haben. Oder allgemeiner gesagt: der Klaviersatz mit gekreuzten Stimmen hatte schon zur Zeit des alten Bach eine bemerkenswerte Blüte erlebt, die bis in Mozarts Kunst heraufreicht und von Beethoven noch weiter ausgebildet wird. Vielleicht läßt sich noch mancher andere Zusammenhang mit Vorgängern nachweisen, aber, soweit man sieht, geht Beethoven jedesmal kräftig über die Höhen der Vorgänger hinauf, und sein Reichtum an Harmonien und seine scharfe Umrißgebung sind auch dort neu, wo er an alte Meister anklingt. Ueberdies dürfte es ohnedies vergeblich sein, bei den Vorgängern etwas finden zu wollen, wie das überraschende Einsetzen von C dur im 7. Takt des ersten Satzes. Dann wieder zu Beginn der Durchführung die eigentümliche Arpeggienfolge und die übrigen Motive der einzelnen Gruppen. Eine ungewöhnliche Leidenschaft kocht in dem ganzen Satz. Nach der bewegten Durchführung, die sich, wie eine Engführung steigert, zum Fortissimo anwächst und dann in ruhige Harmonien (mit Anwendung der neapolitanischen Sext) ausläuft, treibt die überquellende Erfindung zu einem Rezitativ, das unmittelbar zum Wiedereintritt des Hauptsatzes oder „Kopfmotivs" führt. Die Benennung des Anfangs dieser Sonate ist eigentlich ziemlich gleichgültig, ob: Einleitung (allerdings sicher keine Einleitung im Sinne derer zu den älteren Symphonien), ob Hauptsatz oder Kopfmotiv. Immer bleibt der erste Satz bis zum 21. Takt kapriccioartig. Macht es jemanden Freude, den Hauptsatz erst beim 21. Takt beginnen zu lassen, so mag er sich daran weiter freuen. Ich störe ihn nicht. Aber dieser, in den Intervallen des Dreiklangs aufsteigende Hauptsatz ist jedenfalls schon im ersten Takt der Sonate vorgebildet, so daß es doch nur Geschmacksache ist, ob man sein H. S. über den ersten oder den 21. Takt hinsetzen will. Nach der Durchführung wird nun der Anfangsgedanke nicht wörtlich wiederholt, sondern frei gestaltet, aber ganz im motivischen Sinn. Denn auch die Akkordschläge, die in die Wiederholung eingeschaltet sind und die bei Riemann in „Analyse von Beethovens Klaviersonaten", II, 383, als „ganz neues Material" angesehen werden, sind aus dem ersten Seitensatz (Takt 38 und 39) der Sonate genommen. Sie sind nur insofern neu, als sie die glatte Wiederholung des Hauptsatzes unterbrechen. Die Seitensatzgruppe mit dem chromatischen Ansteigen wird gleichfalls nicht Note für Note wiederholt, beziehungsweise transponiert, doch hat bei der Einschränkung nach oben sicher der geringe Umfang der älteren Klaviere mit bestimmend eingewirkt, ebenso wie im letzten Takt des ersten Teiles im Baß. Trotzdem bleibt die ganze Formung durchsichtig genug, und der Sturm des zweiten Teils läuft in eine Coda aus, in der sich die großen Wellen allmählich besänftigen und in der Ruhe einer spiegelblanken Wasserfläche endigen. So ist der zweite Satz, das Adagio, vorbereitet.

Der zweite Satz folgt in klarer Terzenverwandtschaft, in der elegischen Breite eines milden Adagios aus B dur auf das dramatisch bewegte d moll des ersten[3]. Seiner Form nach steht dieser Satz zwischen der Liedform mit variierter Wieder-

[1] Dazu G. Nottebohm: „Beethoveniana" I, S. 136.

[2] Nebstbei bemerkt entstammen die langsamen rezitativartigen Stellen im „Finale" der Chorphantasie einer ganz ähnlichen Stimmung, wie die Largostellen im ersten Satze der d moll-Sonate.

[3] Diese dramatische Bewegtheit ist schon bei Oulibitschef zutreffend hervorgehoben (Bischoffsche Uebersetzung, S. 137 ff.), desgleichen bei W. v. Lenz in „Beethoven et ses trois styles".

holung und zwischen Sonatenform mit transponiertem Seitensatz. Der Wiedereintritt des Hauptgedankens wird in geradewegs spannender Weise vorbereitet.

Eine Angelegenheit, die ich an anderer Stelle schon besprochen habe, ist für die kunstgeschichtliche Beurteilung der Rezitativsonate so bedeutungsvoll, daß ich sie im vorliegenden Zusammenhang nicht übergehen darf. Der Abschluß des zweiten Satzes mit dem Heruntersteigen von der Terz zur Prime mit Einschaltung der Sekunde als betonter Wechselnote ist eine ganz eigenartige Neuerung Beethovens und noch dazu ein Weiser in die Zukunft. Denn diese Schlußbildung (gleich der ähnlichen im langsamen Satz des G dur-Klavierkonzerts und einer solchen im Lied „Adelaide" von 1796) war von größtem Einfluß auf Robert Schumann [1].

Das Zeitmaß ist bei Czerny merklich langsamer angegeben als in den meisten neueren Ausgaben, doch sagt der erwähnte Gewährsmann, es dürfe „nicht schleppend" gehen und das Tempo sei (durchschnittlich) „genau festzuhalten". Ein Accelerando und dann Rallentando, die in den alten Ausgaben nicht vorgezeichnet sind, will er im Takt 55 und 58 anbringen. Ferner gibt er den Wink: „Die Passagen in der linken Hand (vom 51. Takte an) leicht und sanft, damit das Thema legato hervortrete". Von einem Vermeiden des Kreuzens der Hände findet sich bei Czerny noch keine Spur. Auch Marx sah sich nicht veranlaßt, über die gefürchteten Stellen zu schreiben. Neuere Klavierspieler suchen die Schwierigkeit zu umgehen, wie man das aus den Erörterungen Reineckes und Riemanns entnimmt. Solche Erleichterungen haben immer etwas Willkürliches an sich, und ich stimme in solchen Fällen jedesmal für die geschichtlich getreue Auffassung. Man muß sich eben Mühe geben, diese Stellen so zu spielen, wie sie dastehen. Daß ein freier Vortrag nur nach voller Bewältigung des Technischen möglich wird, ist hier wie überall selbstverständlich. Der Vortrag dieses Adagio ist ohne Zweifel schwierig. Czerny sagt: „Man muß mit vielen Beethovenschen Werken schon sehr vertraut sein, um dieses tief gedachte, melodievolle Tonstück gut vorzutragen. Das Pedal muß dabei gehörigen Orts zur Haltung der Harmonien beitragen."

Wie soll nun der dritte Satz, das Allegretto, gespielt werden? Sogleich der Anfang bietet eine kleine rhythmische Schwierigkeit, die nicht von allen glatt bewältigt wird. Man hört den Aufstreich gar oft so vortragen, als ob er eine Triole wäre. Dagegen ist er nach den Stärkestufen des $^6/_8$-Taktes zu spielen: I, 1, II, 2, III, 3, also mit den Stärken 2 III 3, so daß nicht die erste Note zu betonen ist, sondern die vorletzte. Manche finden das Richtige erst, wenn sie öfter die erste Note (Stärke 2) ganz ausgelassen haben und nun spielen und betonen III 3/I. Beethoven hat denselben Rhythmus bei ganz verwandter Tonfigur später wieder einmal benutzt, als er das kleine Klavierstück „Für Elise" komponierte. Und viel früher ließ Beethoven die G dur-Sonate Op. 14 Nr. 2 mit ähnlichem Rhythmus beginnen. Woher Beethoven diesen Rhythmus bei der d moll-Sonate genommen hat, ist uns durch Czerny überliefert, der (wieder im 4. Teil seiner großen „Pianoforteschule") folgendes mitteilt: Beethoven improvisierte das Thema, „als er einen Reiter an seinem Fenster vorbeigaloppieren sah". Der Rhythmus des Pferdegalopps ist denn auch wirklich der des Kopfmotivs. Damit ist uns die Auffassungsweise und das Tempo gegeben, ein bewegtes Allegretto. An eine Allegrojagd darf nicht gedacht werden. Schon Marx warnte vor unpassendem Eilen, desgleichen Schindler im 2. Teil seiner Beethoven-Biographie, der „Unparteiische", der 1863 über Beethovens Klaviersonaten geschrieben hat (für Bote & Bocks Verlag in Berlin) und Reinecke in seinem bekannten Buch. In neuester Zeit schloß sich Riemann jener Warnung an.

Die Form des letzten Allegretto läßt sich als die eines Sonatensatzes mit ungewöhnlich ausgedehnter Coda ansprechen. Der rondoartige Charakter ist dabei nicht zu übersehen, doch müßte man die Transponierung der Seitensätze als transponierte Couplets hinnehmen, wollte man durchaus ein Rondo aus dem Satz machen.

[1] Dazu meine Studie „Beethovenspuren bei Schumann" in der Zeitschrift „Mödlinger Deutsches Wochenblatt" (Mödling, 25. März 1916).

Zum Vortrag des Allegretto teilt Czerny mit: Die rechte Hand stets leicht abgerissen, die linke möglichst legato! Damit meint er sicher, daß die Achtel auf den besten Taktteilen von der rechten Hand nicht über Gebühr festgehalten werden sollen. „Die sechs in beide Hände verteilten Sechzehntel müssen mit möglichster Gleichheit einander nachfolgen, um gewissermaßen den Galopp eines Pferdes auszudrücken." Demnach ist, was eigentlich bei Beethoven selbstverständlich ist, jedes tempo rubato zu vermeiden und dafür rhythmisch gesund, rund und ruhig weiter zu spielen.

Man wird gut tun, sich in der Phrasierung und Dynamik zunächst streng an die Vorzeichnungen der Urausgabe (Leipzig, Breitkopf & Härtel) zu halten, die auf die ältesten Drucke zurückgeht, namentlich auf die Simrocksche Ausgabe. Wie an vielen Orten zu lesen (namentlich bei Wegeler-Ries, Nottebohm, W. Nagel und Thayer-Riemann), war die allererste Ausgabe, die bei Nägeli in Zürich erschien, so fehlerhaft, daß Beethoven sogleich nach dem Erscheinen eine zweite bessere durch Simrock in Bonn besorgen ließ. Die nächste bei Cappi in Wien gestochene ist brauchbar, hat aber in einem Rezitativ einen störenden Stichfehler, und zwar c statt des im 13. Takt, von der Wiederholung des Largo gerechnet, letzte Note des Taktes. Die besten Ausgaben (u. a. die von Moscheles, Köhler, Liszt, Lebert, Gust. Damm, Winkler-Litolff, auch die alte Mainzische Zulehnersche und die Wiener Haslingersche) haben dort überall des. Sei es durch Mißverständnis oder aus Schrulle nahm Riemann in seine Phrasierungsausgabe das Cappische unrichtige c herüber. Der Mangel eines Autographs erschwert einigermaßen die Textkritik, doch läßt sich sagen, daß die deutschen Ausgaben der namhaften Musikverleger gewöhnlich den richtigen Wortlaut bringen. — Die Vorschrift, das Pedal während des ganzen ersten Rezitativs (im 2. Teil des 1. Satzes) auszuhalten, ist richtig und entspricht der Absicht Beethovens. Czerny bemerkt dazu: „Beim wiederkehrenden Thema (Largo) wird das Pedal während dem Rezitativ fortgehalten, das wie aus weiter Ferne klagend ertönen muß." Es bleibe dahingestellt, ob diese Vorschrift auch für unsere tonstarken Konzertflügel paßt. Bei einem Vortrag der Sonate auf alten Instrumenten wird man jedenfalls durch Pedal die erwünschte Wirkung anstreben. D'Albert schreibt im erwähnten Rezitativ das Pedal nur bis zum Ende des dritten Taktes vor. Breithaupt spricht gegen das volle Aushalten des Pedals bis ans Ende des Rezitativs, und zwar in der Studie „Von den Pedalen" (die im 6. Jahrgang Heft 2 der Zeitschrift „Die Musik" veröffentlicht ist) [1]. Wir werden also in diesem Fall nicht blind und taub dem Beethoven-Schüler folgen. Eine andere Anleitung Czernys hat wohl bedingungslos Geltung. Es ist folgende: „Das Arpeggio des ersten Akkords langsam, und von dessen höchster Note wird erst der $^4/_4$-Takt gezählt ... Die Arpeggios im 2. Teil langsam, wie oben ..." Dies entspricht also der besten Ueberlieferung und überdies der Natur des vorgeschriebenen Tempos „Largo". Es wäre auch selbstverständlich, wenn nicht eine gezwungene andere Ansicht ausgeklügelt worden wäre. Auch Marx rät zur langsamen Ausführung, was bei Riemann (Analysen II, S. 378) mißverstanden in Notenwerte gefaßt wird, die von Marx sicher nicht gemeint sind. Marx schließt sich einfach der guten Ueberlieferung an, die auch darin zum Ausdruck kommt, daß er die Arpeggien gegen Ende etwas beschleunigt. Daß die späteren reicheren Arpeggios, je mehr Noten sie bieten, um so geschwinder zu spielen sind, wäre ja auch von vornherein einleuchtend, wenn nicht wieder gekünsteltes Rhythmisieren das Natürliche auf den Kopf gestellt hätte.

Zur Entstehungsgeschichte der Sonate noch folgendes: Nach zwingenden Schlüssen, die Nottebohm beigebracht hat, ist die Rezitativsonate frühestens 1801, vermutlich 1802 (sicher aber vor 1803) entstanden [2]. Nur zum ersten Satz sind Entwürfe vorhanden, und zwar solche, die den ganzen Plan des Satzes schon klar machen. Für die zwei anderen Sätze fehlt ähnliches.

[1] Eine verfeinerte Anwendung des Pedals für die zwei ersten Takte des ersten Satzes wird geboten in Breithaupts Werk „Die natürliche Klaviertechnik", 1. Bd., S. 417.

[2] Vergl. Nottebohm „Ein Skizzenbuch von Beethoven" passim.

Die d moll-Sonate ist ohne Widmung geblieben, sie scheint auch nicht bestellt worden zu sein, auch wenn die Anregung durch eine bestellungsbegierige ungenannte Dame wahrscheinlich ist. Ein Brief Beethovens an den Verleger Hofmeister vom 8. April 1802 könnte allenfalls mit einer nachträglichen Widmung an eine ungenannte Dame zusammenhängen. Doch ist jedenfalls festzuhalten, daß im April 1802 die Sonate schon bei Nägeli in Zürich ohne Widmung gedruckt war und daß es sich in jenem Brief möglicherweise um eine Sonate handelt, die niemals ausgeführt worden ist. (Dazu auch W. Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten, II, S. 1 ff. und Thayer-Riemann, II., S. 354 ff. und aus den Quellenschriften zu den drei Sonaten Op. 31 auch Wegeler und Ries: Biographische Notizen, S. 87). Anfangs sollten die Sonaten der Gräfin Browne gewidmet werden, doch blieben sie ohne Widmung. W. v. Lenz, der ohne Zweifel in Rußland mit der gräflichen Familie Browne bekannt geworden, scheint eine, sicher spät erst erschienene Ausgabe oder ein Exemplar mit handschriftlicher Widmung von Op. 31 vor sich gehabt zu haben, auf denen die Gräfin Browne als Persönlichkeit der Widmung vorkommt („Beethoven et ses trois styles", 1852, S. 145), doch spricht er dies nicht ausdrücklich aus, und in seinem kritischen Katalog läßt er diese Angelegenheit ohne Erörterung. Sollte die beabsichtigte Widmung unterdrückt worden sein, etwa im Zusammenhang mit der oft erzählten Geschichte: „Für solche Schweine spiele ich nicht", die sich bei Browne zugetragen hat? Sicher aber ist es, daß in den ältesten Ausgaben von Op. 31 nirgends eine Widmung zu entdecken ist. Die drei Sonaten Op. 31 haben aber auch ohne eine solche rasch ihren Weg gemacht um die ganze Erde. Daß die Rezitativsonate zu den meist bekannten Werken des Meisters zählt, geht unter anderem auch aus einer Benutzung des Adagioanfangs hervor, wie er auf den Jägerschen Schriftproben für Augenärzte vorkommt. Nachwirkungen in der Musik der jüngeren sind zu bemerken. So kommt z. B. bei C. M. v. Weber im „Konzertstück" für Klavier und Orchester Op. 79 das stufenförmig absteigende Achtelmotiv aus Beethovens erstem Allegro der Rezitativsonate wieder vor, und zwar im „Allegro appassionato" Takt 4 und 5 und 35 bis 32 vor dem Schluß. Von Robert Schumanns Beeinflussung durch Beethovens Schlußbildung im Adagio der Rezitativsonate war schon die Rede, als auf die Eigenartigkeit der Abschlüsse einiger Beethovenscher Kompositionen hingewiesen wurde. Felix Mendelssohn scheint in seinem Lied ohne Worte Op. 19 Nr. 2 (a moll) durch die Schlußgruppe des Allegro aus der Rezitativsonate beeinflußt zu sein, und zwar ebenfalls in der Schlußgruppe. Dasselbe Lied ohne Worte klingt ja auch im Hauptgedanken ein wenig an Beethoven an, dessen Op. 2 Nr. 2, Trioteil in a moll, deutlich durchschimmert. Ob wohl Fr. Liszt in der langsamen Einleitung seiner 8. Rhapsodie durch den Anfang der Rezitativsonate beeinflußt ist? Ein späterer Tonkünstler C. Saint-Saëns bringt einen ganz zweifellosen Anklang an die gebrochenen Sextakkorde zu Beginn der Rezitativsonate in seinem Klaviertrio aus F dur (Op. 18) mitten im Andante.

Der Nothelfer Czerny, der uns schon mehrmals in schwierigen Fragen weiter geholfen hat, rechnet die d moll-Sonate zu denen, „welche zum Vortrag in größeren Zirkeln besonders geeignet sind". Sie ist denn auch unzählige Male öffentlich gespielt worden. Die großen Pianisten aus der Nach-Beethovenschen Zeit hatten sie alle auf ihrem Spielplan, auch Ant. Rubinstein, der zwar die unmittelbar vorhergehende Sonate (aus G dur, Op. 31, Nr. 1) ungerechterweise verunglimpft — er nennt sie Beethovens schwächste Sonate —, der aber die Rezitativsonate sehr hoch stellt. (Vergl. Rubinstein: „Die Meister des Klaviers").

Zum Schluß noch die Bemerkung, daß der Name Rezitativsonate sich zwanglos in Nach-Beethovenschen Zeiten herausgebildet hat. Er wurde in meinen Erörterungen gewählt, weil er den meisten Lesern rascher verständlich sein dürfte, als der Hinweis auf „Op. 31, Nr. 2", der doch immer ein wenig nach „Registratur" schmeckt. Die „Rezitativsonate" aber ist ein hehrer Begriff, der keiner Ziffern bedarf. Hätte Beethoven nur diese eine Sonate hinterlassen, so wüßte man, daß er zu den Größten gehört.

Das georgische Volkslied und die Kultur der Georgier.

Von Dimitri Arakischwili (Araktschiew).

(Schluß.)

II.

Wie bekannt, hatte Georgien viel zu leiden. Im ganzen Lande wird kaum auch nur eine Stelle aufzuweisen sein, die nicht von Blut durchtränkt wäre. Wem stand Georgien nicht im Wege und wer plünderte hier nicht! Es ist unmöglich, all die Leiden zu nennen, welche das Volk und sein Land erlebt haben, all die blutigen Phasen, in denen es sein historisches „Ansehen geändert hat". Und diese Leiden wurden noch stärker, da die Feinde alles total vernichteten, selbst die leisesten Kulturüberbleibsel. Zu Tausenden sind Bücher und wertvolle Handschriften Opfer des Brandes geworden, zu Hunderten wurden Denkmäler der Architektur, Schlösser, Kirchen und Klöster glatt bis zur Erde vernichtet. Was ist auf uns noch von früheren Zeiten gekommen? Sind sie zahlreich, jene Denkmäler, die der vielhundertjährigen Kultur unseres Volkes Zeuge sein können? Freilich, man äußert den Gedanken, daß aus der Menge verschiedenartiger Völkerschaften, welche den Kaukasus und seine Täler bewohnen, die Georgier das einzige Volk sei, welches ein straffes Staatsleben offenbart, eine Geschichte und seine Kunstliteratur besitzt, daß Georgien im Laufe des Mittelalters der äußerste Stützpunkt des Christentums im Osten war, daß dies kleine Volk mit unerschöpflicher Mannhaftigkeit sich vor dem Eindringen der Muselmänner, Mongolen, Türken und anderer barbarischer Völker wehrte, daß es seine Sitten und Bräuche, den christlichen Glauben und eine gewisse politische Selbständigkeit treu bewahrte, ungeachtet der überwältigenden Anzahl der Feinde, und trotzdem ist seine Erbschaft der Art, wie man es erwarten dürfte, keineswegs! Aber selbst die Ueberbleibsel der Kultur, die geblieben sind, bezeugen ein intensives historisches Leben der Georgier.

Schon ihre Volksmusik weist darauf hin, daß die Georgier eine der kulturstärksten Nationen waren, welche einzig, dank ihrer hohen Kulturentwickelung und musikalischen Begabung, das Lied bis zur Dreistimmigkeit entwickeln konnte. In der Tat eine Erscheinung, wie die Dreistimmigkeit in der Musik der Georgier, ist nur aus sich selbst heraus zu erklären, ebenso wie all die übrigen originellen Züge. Denn so was ist noch bei keinem Volk Europas oder Asiens beobachtet worden; wenigstens aus keiner Musikgeschichte ist etwas Derartiges bekannt. Ich will damit keineswegs behaupten, daß die georgische Volksmusik außer Konkurrenz dastehe, im Gegenteil, mit vollem Rechte kann die russische und skandinavische und das Lied anderer Nationen mit ihr wetteifern; aber ich hatte bloß hervorzuheben, daß so eine Erscheinung, wie eine feststehende Dreistimmigkeit, mit ihrer charakteristischen Evolution, eine seltene und bis jetzt einzig dastehende Errungenschaft der Volksmusik darstellt und daß diese nicht anders denn als ein überzeugendes Kennzeichen hoher Kultur des sie schaffenden Volkes betrachtet werden kann.

Man muß die Tatsache beachten, daß die Mehrstimmigkeit in Westeuropa nur seit dem 11. Jahrhundert zur Ausarbeitung gelangt und daß hier damit Leute vom Fach beschäftigt waren, die sich mit Leib und Seele einzig der Musik widmeten; ferner ist zu bedenken, daß die Entwickelung der als Wohllaute anerkannten Tonverbindungen in der Musik von der jahrhundertelangen Arbeit ganzer Geschlechter von Musiktheoretikern abhängig war. All dies ist in Georgien unbekannt. Hier war das Volk selbst der Künstler, der mit der Kraft und Größe seines Geistes das geschaffen hat, was wir nicht umhin können, zu bewundern. Die Frage aber, seit wann Georgien eine so hohe Kultur besaß, daß es möglich war (in Liedern) Dreistimmigkeit zu schaffen und zu entwickeln, bleibt zurzeit gewissermaßen offen. Ich sage „gewissermaßen" deshalb, weil eine bemerkenswerte Epoche, die Epoche des 12. Jahrhunderts, uns wohl bekannt ist. Dies Zeitalter gab den Georgiern

ebensoviel, als andere Völker von ihren größten Männern des Geistes und des Talentes bekommen haben, beispielsweise von Homer die Griechen, von Dante die Italiener usw.; ich rede vom Zeitalter der großen Thamar und des unsterblichen Vertreters georgischer Poesie — Schota Rustaweli, der vor siebenhundert Jahren schon gegen Knechtschaft eiferte und Humanitätsgefühl in seinem Volke weckte.

Aber auch vor dem 12. Jahrhundert kennen wir Epochen, die nicht weniger bemerkenswert in ihrer intensiven Musiktätigkeit sind, wie dies beispielsweise in der Sammlung von Kirchenliedern Michael Modrekilis zutage tritt. Im politischen Dasein kommt es in der endgültigen Vereinigung aller georgischen Volksstämme zu einer Familie unter Dawith, dem Erbauer im 11.—12. Jahrhundert, zustande. Diese Epochen bereiteten zweifelsohne die allergrößte vor, die des 12. Jahrhunderts, welche, wie bereits gesagt, eine ganze Gruppe von Schriftstellern zeitigte. Unter ihnen der tiefste von den Poeten, nicht nur großer Meister des Verses, sondern auch ein unvergleichlicher Sänger der Natur, ein Schriftsteller ungewöhnlicher Gedankentiefe und Gefühlswärme, Schota aus Rustawi. Schon allein er gewährt, dank seinem unsterblichen Werke „Der Mann im Tigerfelle“, einen tiefen Einblick in die hohe Kultur des Volkes jener Epoche. Wir übergehen andere Seiten der Macht Georgiens in dieser Zeit, wie beispielsweise siegreiche Kriege, territoriale Vergrößerung und dergleichen. Mit Recht nennt man dies Zeitalter das goldene der georgischen Geschichte. Naturgemäß besitzen jene Zeiten, auch was die Musik anbetrifft, große Bedeutung, wie wir zum Teil aus den Kirchenliedern Michael Modrekilis des 10. Jahrhunderts erkennen; aber zweifellos beweisen auch andere Epochen, insbesondere nach dem 12. Jahrhundert, eine hohe Kulturstufe. Freilich, aus der Geschichte ist es bekannt, daß die barbarischen Erobererscharen des Tschingischans und seiner Nachfolger unglaubliche Verheerungen auch Georgiens mit sich brachten, daß der ungeheure Tamerlan aus dem Lande ein Blutmeer machte, daß andere Feinde ohne Ende Georgien plünderten, seine Bewohner entweder in Gefangenschaft führten oder mitleidslos vernichteten; aber dazwischen tauchen im Volksleben doch immer wieder Lichtmomente hervor, die nicht nur mithalfen, seine vergangene Kultur zu erhalten, sondern sie auch im Flusse der Zeiten weiterzuentwickeln. So wenigstens ist man auf Grund des georgischen Volksschaffens in der Musik gezwungen zu behaupten, und vornehmlich die Kategorie der sogenannten „langen“ Lieder: „Cheuro“, „Tschonguro“, „Gwibasane“, „Samtaro“, „Kachuri gdseli mrawalshamier“, „Didi aralalo“, „Tschakrulo“ u. a. bestärken uns darin.

Diese Lieder werden in den einzelnen Dörfern nur von Kennern vorgetragen, die meistenteils von ausgezeichnetem Stimmaterial und musikalischem Gedächtnis sind. Sie erfordern mächtige Stimmstärke und unzweifelhaft musikalisches Talent zum Ausdrucke der Kraft und der kolossalen Hebung. Wenn wahre Volkssänger diese Lieder vortragen, fühlt man unwiderstehlich, daß das Volk hervorragende Momente seines Lebens durchlebte, die Süße der Existenz genoß, als es diese Art Lieder schuf. In ihnen wirkt die Musik als solche nicht nur veredelnd, sondern sie hebt auch das Selbstbewußtsein, läßt etwas Mächtiges erleben, etwas Kraftvolles, was mit Worten nicht auszudrücken ist. Und diese Art von Liedern gehört meines Erachtens zu dem Wundervollsten im Volksgeist (der Georgier) und mag in der Tat am klarsten das Volksgenie im Zeitalter höchster Blüte kennzeichnen.

Freilich geben diese Lieder keine bestimmte Entwickelungszeit an, weshalb wir darüber nur mutmaßen können; aber zu der Zeit, wo uns endlich auch die übrigen Seiten des Volkslebens erforscht vorliegen werden, werden wir selbstverständlich auch hinsichtlich der Musik ins klare kommen und die unzertrennbare Verbindung und Evolution musikalischen Schaffens mit anderen Seiten des geistigen Lebens der Georgier feststellen können.

Dazwischen jedoch, wenn man der Entwickelung des Liedes auch nur von rein technischer Seite näher tritt, drängt sich eine Bemerkung auf: musikalische Kunststücke sind das, was jene witzigsten feinsten Modulationen leisten, die in manchen Liedern vorkommen, z. B. im kachetinischen „Mrawalshamier“ (Band III), das sich vom Ende des Liedes bei jeder neuen Wiederholung in Sekunden hebt, oder im „Tschakrulo“, das in Sekunden hinauf- und hinabsteigt. Diese kontrapunktischen Kunststücke sind ja was wert! Im Westen zeitigten, wie bekannt, solche Erscheinungen nur musik-theoretische Laboratorien der Gelehrten, insbesondere bis Palestrina; in der Volksmusik dagegen ist dergleichen bis heute nirgends bekannt gewesen.

III.

Aber solche charakteristische Züge kennzeichnen nicht nur die Kategorie der „langen“ Lieder. Man muß bekennen, daß das georgische Volkslied für die Musikwissenschaft überhaupt ein unerschöpfliches Interesse darbietet, sowohl von melodischer als kontrapunktischer und besonders harmonischer Seite her.

Jene Harmonien, welche im georgischen Liede vorkommen, sind so interessant, so originell und wertvoll in wissenschaftlicher Hinsicht, daß sie noch vielfach zum Gegenstande von Besprechungen der Musikgelehrten werden dürften, wenn die Untersuchung georgischer Musik mit größeren Schritten vor sich gehen wird. Man kann nicht umhin, zu bekennen, daß die Harmonie in manchen Kategorien georgischer Lieder, beispielsweise in den „kurzen“ Liedern aus Hoch-Ratscha, in ihrer Grundlage von der europäischen etwas abweicht. Der Unterschied besteht darin, daß sie nicht nur Terzenharmonie ist; ihre Grundlage ist der sogenannte Tuchord in der Quinte in Form der Quarte plus Sekunde darüber. Sie kommt zuerst vor bei der Zweistimmigkeit in nacheinander verschiedenzeitlicher Verbindung der Stimmen, zum Beispiel in dem Karthlisch-kachetischen Liede „Jaw nana“ und ferner in gleichzeitiger Verbindung dreier Stimmen[1].

Diese Harmonie C-F-G, also einer Dissonanzverbindung, löst sich oft in eine Konsonanz C-E-G oder C-F-A auf, oder richtiger gesagt, sie wechseln miteinander ab; aber für die georgische Musik ist die besprochene Dissonanzverbindung, d. h. das gleichzeitig zustande gebrachte C-F-G, ebenso natürlich wie der konsonantische Dreiklang C-E-G in der europäischen Musik.

Selbstverständlich waren alle diese technischen Grundlagen bei den einzelnen georgischen Stämmen, unter Wirkung verschiedener Faktoren, dieser oder jener Entwickelung und Abweichung unterworfen. Die Volksharmonie der Georgier in Ostgeorgien beispielsweise tritt auf Grund derselben Basis häufig in einem „leeren“ Dominant-Septakkord (Tonika, kleine Septime und Oktave ohne Terz) und anderen Kombinationen auf; bei den Georgiern von Westgeorgien (Imerethien, Gurien und Mingrelien) hat sie, bei denselben technischen Grundlagen, allerverschiedenste Abweichungen, oftmals selbständige Liedevolution darstellend, in harmonischer und kontrapunktischer Hinsicht. Bei den Georgiern im Hochgebirge von Westgeorgien, in Ratscha und Swanetien, liefert sie im Gegenteil ein schlagendes unberührtes Beispiel der genannten Harmonie und ihres Quintenaufbaues in Dreiklängen wie C-E-G, D-F-A, E-G-H.

Derart sind die technischen Grundlagen des georgischen Liedes. Alles in allem taucht unwillkürlich die Frage auf: Was für eine Stelle gebührt der georgischen Volksmusik in der Reihe der Kunstübungen anderer Völkerschaften?

Dabei ist noch zu bedenken, daß die georgische Dreistimmigkeit an die Vielstimmigkeit westeuropäischer Musik erinnert wie auch die Kadenzen in manchen Liedern und Hymnen. Etwas Gemeinsames tritt außerdem noch im kirchlichen Charakter der Musik auf, nicht allein in den Kirchenhymnen, sondern

---

[1] Diese Erscheinung ist musikgeschichtlich von größter Wichtigkeit, weil die akkordische Verbindung von Grundton, Quart und Quinte nichts anderes ist als eine praktische Wertung der ältesten griechischen Kithara-Stimmung. Unsere musikalische Aesthetik wird sich mit diesem Problem der konsonanten Auffassung einer Dissonanz ebenfalls zu befassen haben. O. F.

auch in mancher Kategorie dreistimmiger Laienlieder der Georgier. Aber alles dies ist sozusagen die äußere Seite der ganzen Frage; was die innere anbetrifft, so steht die georgische Musik zweifellos allein da, sowohl in der Ein- als auch in der Zwei- und Dreistimmigkeit.

Beim Vergleiche derselben mit den Liedern der Völker Asiens: der Türken, Araber, Perser u. a., werden wir in dem einstimmigen Liede Anhaltspunkte finden, insbesondere was die „städtischen" Lieder angeht. Hier treffen wir dieselbe große Sekunde an, sowie Melismen usw., nicht zu sprechen von den Musikinstrumenten. Was die Mehrstimmigkeit anbetrifft, so finden sich aber hierin keine Treffpunkte weder im städtischen noch im ländlichen Liede, da bei allen genannten Völkern das Lied nur einstimmig ist.

Die Georgier, welche sonst in diesem oder jenem engeren Verhältnisse zu den Völkern Europas und Asiens stehen, haben auch ihre gewissen Eigentümlichkeiten. Demgemäß hat man auf die Frage, was für eine Stelle die georgische Volksmusik einzunehmen habe, zu antworten: das Lied der Georgier ist ein individueller Zweig der gesamten Volksmusik. Und als solche nimmt sie einen besonderen Platz ein und hat bereits eine gewisse Rolle in der Geschichte der russischen musikalischen Komposition gespielt, indem sie auf das Schaffen vieler russischer Komponisten, deren Werken georgische Themata zugrunde gelegt worden sind, starke Wirkung ausübte (Rubinstein, Tschaikowsky, Hyppolitow-Iwanow, Kempaneisky, Glazunow, Korestschenko, Kastalsky u. a.). Dieser Erscheinung dürfen wir jedenfalls mit gewissem Selbstgefühl gedenken.

Zum Schluß sei noch die Meinung von Prof. Dr. Brockhaus über Georgien angeführt, der in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts im „Literarischen Centralblatte" schrieb: „Die Bildung der kulturhistorischen Vergangenheit Georgiens und ihrer Reste für die Natur darf man weder vergrößern noch vermindern. Die Geschichte dieses Volkes kann im Laufe von zwanzig Jahrhunderten nach eigenen wie fremden Quellen verfolgt werden. Im Laufe vieler Jahrtausende erschienen und verschwanden ganze Völkermassen, ohne irgendwelche Spuren ihres Daseins zu hinterlassen, nur wenige Völker des Altertums gelangten zu Literatur und Staatswesen. Von vielen Völkern blieb nur der Name in den Annalen der Menschheit, von der kolossalen Mehrzahl bleibt selbst kein Name übrig. Selbst von manchen weltberühmten Monarchien und Völkern sind auf uns nur Bruchstücke ihres kulturhistorischen Lebens gekommen. Deshalb sind alle Mitteilungen und allerlei Kulturreste vergangener Schicksale der Völker, insbesondere der historischen, außerordentlich wertvoll, dazu noch, falls die Träger und Schöpfer derselben nicht nur selber bis auf unsere Zeit lebendig gekommen sind, sondern auch alle Schwierigkeiten und Hindernisse bewältigt haben, auch ihre Kulturschätze mitgebracht haben und nicht in dem jahrtausendelang dauernden Wetteifern mit den Barbaren verloren haben. Unter den sechs oder sieben kulturhistorischen Völkern des Orients zählen auch die Georgier." Dies die Meinung eines fremden Gelehrten über Georgien und ihre Kultur.

Dazu haben wir noch hinzuzufügen, daß das georgische Volkslied seinerseits dasselbe mit nicht minderer Kraft bezeugt, und wenn dem so ist, so ist es unsere Pflicht, dieses Lied zu bewahren. Dies Lied, als ein Erbe der Vorfahren, das im Laufe von Jahrhunderten geschaffen wurde und sich kristallisierte, ist uns notwendig nicht nur zur Erforschung unseres vergangenen historischen Lebens, sondern vor allem zum Schaffen einer nationalen Kunstmusik, die sich als die georgische Musik in die Familie der modernen europäischen Kunstmusik einreihen soll.

Inge Thorsen.

Es gibt viele Leute in Hamburg, die da behaupten, daß unsere Oper eigentlich schon lange nicht mehr auf der Höhe sei, und dabei denken sie an die allerdings unwiederbringlichen Zeiten, da noch eine Klafsky, eine Schumann-Heinck oder die noch heute uns fast unvergeßlich nahestehende Edyth Walker als Trägerinnen einer hochbedeutenden Kunst ein opernfreudiges Auditorium bis wer weiß in welchen Himmel entzückten. Es ist eben ein eigentümlicher Zug in der menschlichen Natur, daß man meistens das, was man hat, gern ein wenig zurücksetzt in dem schönen Wahn, daß alles Gewesene auch viel besser gewesen sein müsse als das Gegenwärtige. Diese in den Kreisen der Opernbesucher so stark zum Ausdruck kommende konservative Gesinnung erfährt allerdings im übrigen Verlauf des Musiklebens der Hansestadt eine wesentliche Spaltung, da man hier wenigstens dem fortschrittlichen Führer viel unbedingter folgt. Den Trägern der Kunst macht man es hier allerdings womöglich noch schwerer sich durchzusetzen, aber das ist eine Erscheinung, deren Grund jeder kennt, der die Ueber-Reproduktion in der Musik, wenn man so sagen darf, auch nur flüchtig zu verfolgen Gelegenheit hat. Wenn man nun auch immerhin in Hamburg Ursache hat, etwas Fehlendes zu beklagen, so sind das doch keineswegs die bedeutenden Künstler; vielmehr ist es die als technischer und baulicher Apparat heutigen modernen Ansprüchen entsprechende Bühne, die als ein vollkommenes Musenheim länger als immer nur ein paar Jahre die Künstler zu fesseln vermöchte. Dieser Personalwechsel im Verbande der Hamburger Oper ist bereits geradezu chronisch, und da kommen denn so viele Leute oft gar nicht erst dahinter, daß das Theater in seinem Künstlerstabe dennoch so manches hochbedeutende Talent besitzt, um das es sich mit Fug und Recht von vielen andern infolge günstiger Umstände unabhängigeren Unternehmungen, als es ein Privatinstitut ist (oder war, denn die Stadt ist ja neuerdings auf dem Wege, sich zu bedeutenderen Kunstpflichten als bisher zu bekennen), beneiden lassen dürfte. Indem ich hiermit zum erstenmal einer Aufforderung der Schriftleitung folge, werde ich versuchen, im Laufe der Zeit den Künstlern, Musikfreunden und Lesern der N. M.-Z. in zwangloser Reihenfolge die Besten, wie sie gegenwärtig dem Verbande des Hamburger Stadttheaters angehören, in Bild und Wort vorzustellen.



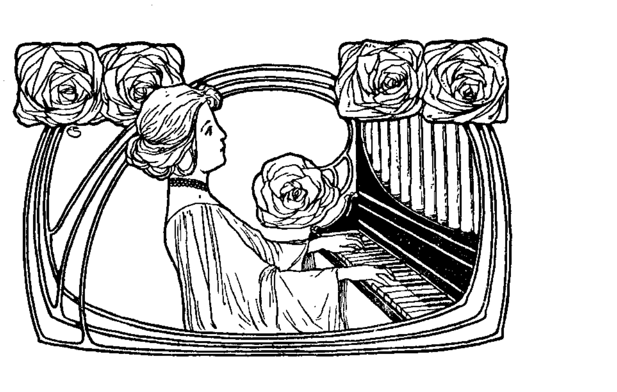
Inge Thorsen.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Unter den Künstlern, welche, vom Theater kommend, in diesem Winter zahlreicher denn je, sich auch den Konzertsaal zu erobern suchten, befand sich auch Frau Inge Thorsen, oder besser gesagt, unter diesen befand sie sich nicht, denn sie vertritt eine Kategorie, die sich den Konzertsaal nicht mehr zu erobern braucht, wenigstens in künstlerischer Beziehung nicht. Sie ist im Konzertsaal so heimisch, daß sie jedes ungünstige Vorurteil, wie man es so gern gegen Künstler, deren künstlerische Heimat die Bühne ist, hegt, mit einem Schlage hinwegfegt. Keine angenehmere Enttäuschung, als das. Der Konzertsaal, der mit seiner klaren und durchsichtigen

Atmoſphäre immer eine gewiſſe Selbſtentäußerung verlangt, iſt auch für den Bühnenkünſtler die Goldwage der Kunſt. Mit dieſen Vorausſetzungen ſcheint die Weſensart der Künſtlerin weſentlich zuſammenzutreffen, und von einer bedeutenden Künſtlerſchaft wird man um ſo mehr reden können, als ſich ergibt, daß ein Künſtler auf dem Podium genau ſo zu überzeugen vermag, wie auf dem heißen Boden der Bühne.

Frau Thorſen iſt vom Konzertſaal zur Bühne gekommen, jedenfalls gehört ſie der Bühne noch nicht lange an. Stettin und Elberfeld waren nur kleine Stationen. Von Berlin, auch für ſie eine Art Ausgangspunkt, trat ſie mit Beginn der Spielzeit im Jahre des Unheils, alſo 1918, in den Verband der Hamburger Bühne. Schon ihre damaligen Mitbewerberinnen um das Koloraturfach überragte ſie weit nicht nur als Sängerin von Rang, Geſchmack und Kultur, ſondern namentlich auch als klare, geſchloſſene künſtleriſche Erſcheinung, die durch die hohe Stufe künſtleriſcher Entwicklung als abſoluter Gewinn für die Bühne unſerer muſikaliſch immerhin höchſt anſpruchsvollen Stadt ohne weiteres anerkannt werden mußte. Und was Frau Thorſen uns bisher im Rahmen der Bühne geboten hat, konnte dieſen erſten Eindruck um ein Bedeutendes erhöhen. Ihre hervorragende Gilda und Butterfly, ihre entzückende Muſette, ihre Martha, Leonore uſw. verraten eine vornehme, von bewußtem Ueberlegen getragene Geſtaltungskraft, die auch da noch unmittelbar überzeugt, wo an ſich die nötige ſüdliche Atmoſphäre vielleicht nicht ganz erreicht wird. Die Kunſt Inge Thorſens (übrigens, wie der Name verrät, Dänin) ſtrahlt in dem klaren, reinen, vielleicht etwas herben Licht des Nordens, und ſo erſcheint uns die Perſon der Künſtlerin ſo klar und rein und um ſo anziehender, als der Norddeutſche die gewiſſen wahlverwandtſchaftlichen Beziehungen zu ſeinen ſkandinaviſchen Nachbarn anerkennt. Die von der Natur geſetzten Schranken nordiſch ernſter Weſensart zu überwinden, gelingt ſelten; wo es dennoch, und gerade innerhalb der Kunſt, wie hier, gelingt, wird man das nicht ohne Bewunderung als Beweis eines ſtarken Talents anerkennen können. Frau Thorſen iſt ihrer Kunſtrichtung nach auf die künſtleriſchen Aeußerungen einer ſüdlich-romaniſchen Kultur hingewieſen, auf das Fach des bel canto und des eine Zeitlang zu Unrecht verpönt geweſenen Kunſtgeſanges. Hier vereint ſich bei ihr eine überaus glückliche Naturanlage, Wärme und Echtheit muſikaliſchen Empfindens mit einer Technik von ganz hoher Vollendung. Eine Stimme von herber und doch blendender Friſche und von anziehender Färbung, dazu im Ziergeſang von fabelhafter Beweglichkeit. Was machte ſie z. B. aus dem alten Thema mit Variationen von Proch, das man ſonſt doch bereits ſchon als ziemlich geſchmacklos empfand. In dem gleichen Maße alſo, wie wir uns dieſer ſchönen Naturgaben freuen dürfen, müſſen wir den Sieg dieſer geſchloſſenen und einheitlichen Künſtlerſchaft anerkennen, der ſich in der Verwendung dieſer Gaben als Ausdruck hohen künſtleriſchen Strebens zu erkennen gibt. Auch in ſogenannten kleinen Partien, die ſie als Künſtlerin von Rang jedoch niemals als klein auffaßt, fällt Frau Thorſen ſtets angenehm auf. Niemals gibt ſie zu wenig, nie auch zu viel (wenigſtens im Sinne der Uebertreibung nicht). Hoffen wir, daß ihre Tätigkeit an unſerer Bühne nicht ſo raſch ablaufen wird, wie der vorläufig noch bis 1921 laufende Vertrag.

Bertha Witt.



Zum Schaffen Joſef Guſtav Mraczeks.

Von Dr. Richard Engländer (Dresden).

Die Aufführung der Oper „Der Traum“ 1912 im Berliner Königl. Opernhauſe machte in weiten Kreiſen mit dem Namen des damals vierunddreißigjährigen Joſef Guſtav Mraczek[1] bekannt, der bis dahin außerhalb ſeiner Vaterſtadt Brünn kaum genannt worden war, wo er Jahre hindurch nicht nur als Komponiſt und Lehrer, ſondern auch als Führer eines Streichquartetts und als Konzertmeiſter der Oper (1897—1902) tätig war. Schon im Jahre 1913 öffneten ſich Mraczek auch die meiſten großen Konzertſäle Deutſchlands und Amerikas. Die „Symphoniſche Burleske“ für großes Orcheſter, frei nach Wilhelm Buſchs Max und Moritz[2], wurde allenthalben geſpielt (u. a. von Nikiſch und Muck), fand Beifall, aber auch Widerſpruch. Man ließ ſich vielfach durch die Buntfarbigkeit der ſieben Miniaturen verwirren, die hier, von Vorſpruch und Epilog eingefaßt, getreu dem Grundriß der Buſchiade aneinandergereiht werden. In der Tat haben die Freude an der Beherrſchung eines jedem Zweck gefügigen Orcheſterapparats, der Drang zu einer Auseinanderſetzung mit dem von Mraczek hochverehrten Schöpfer des „Till Eulenſpiegel“ und „Don Quixote“ zu einem gewiſſen Uebereifer geführt. Keinen der maleriſchen Werte läßt ſich das Rieſenorcheſter entgehen, von den „ſchmurgelnden Hühnern“ bis zum Klappern der verhängnisvollen Mühle; und bei dem Gefühlsausbruch der Witwe Bolte (Nr. 1) ſtrahlt es mit vollem Glanz auf eine wohlige E dur-Melodie. Die Menge von Randgloſſen und Anmerkungen, von inſtrumentalen Anzüglichkeiten läßt jedoch zu leicht das Weſentliche überhören: die thematiſche Geſchloſſenheit, die den variationsähnlich aneinandergereihten kurzen Abſchnitten gewahrt bleibt, die Phantaſiekraft und der echte Humor, mit dem die Themen der „böſen Buben“, in kaleidoſkophaftem Wechſel in jedesmal neue Umgebung gerückt, verſchiedenartigſte Pointierung erfahren, bald mit Dreiſtigkeit plötzlich auf den Plan tretend, bald bruchſtückweiſe kaum bemerkbar eindringend. In dem neueſten Orcheſterwerk Mraczeks, der noch ungedruckten ſymphoniſchen Dichtung „Eva“ (Uraufführung am 6. Februar 1920 in einem Symphoniekonzert des Dresdner Opernhauſes) wird in einer viel überlegeneren Weiſe ein Ausgleich zwiſchen dem Diktat der tondichteriſchen Grundidee und der Forderung einer in ſich geſchloſſenen muſikaliſchen Geſtaltung erreicht, unter Ausſchaltung alles einſeitig Artiſtiſchen, das dem heiteren Werke zuweilen noch anhaftete. Das Gedicht von Emmy Ruſſo, das an den Kopf der Partitur geſetzt iſt, gibt nur ganz allgemein einen ſtimmungsmäßigen Hinweis, iſt ſelbſt im Grunde mehr Reflex der Muſik, als etwa — wie die Bilderfolge Buſchs es war — von konſtitutiver Bedeutung. Eine kurze Einleitung bereitet auf das Erſcheinen des langgeſponnenen „Lebensmotivs“ vor; aus deſſen Partikeln formt ſich, ohne die Eigenwilligkeit thematiſcher Kleinarbeit, aber in natürlichem gefühlsgetragenem Fluß der bewegte Hauptſatz, der einen hymnusartigen Abgeſang erhält. Der Eigenart der Aufgabe entſpricht die Behandlung des Orcheſters. Der Eigenklang des einzelnen Inſtrumentes (beſonders der Holzbläſer) wird bevorzugt. Es gibt das auch den „orientaliſchen Skizzen“ für Kammerorcheſter[3] den Hauptreiz, die als Abſenker von Bühnenmuſik zu gelten haben: ſie dienten urſprünglich der Aufführung des grotesken Traumſpiels „Kismet“ im Münchner Künſtlertheater (1912) als Schmuck.

Unter der Wirkung der Erfolge Mraczeks in Oper und Orcheſterſtück wird jetzt ein älteres Kammermuſikwerk häufig geſpielt, ein Klavierquintett in Es dur (Univ.-Ed.), deſſen Einzelſätze in verſchiedenen Etappen geſchrieben ſind, das naturgemäß ſtiliſtiſch einen nicht ganz einheitlichen Eindruck

[1] Es ſei hier auf die autobiographiſche Skizze Mraczeks in der Zeitſchrift „Feuer“ hingewieſen (Verlag Hofer), I. Jahrg. H. 2/3, S. 180.
[2] Partitur im Verlag von Adolf Fürſtner, Berlin.
[3] Klav.-Ausz. (vom Komponiſten), Verlag Leuckart.

macht. Wertvoll an ihm ist besonders der „Legende“ betitelte zweite Satz, in dem Töne slawischer Schwermut anklingen, und das Anfangsallegro, das schon in Mraczeks Wiener Konservatoriumszeit (1896) entstand; es offenbart sich hier ein früh entwickelter Instinkt für eine in melodischem Fluß zwanglos erstehende Kontrapunktik.
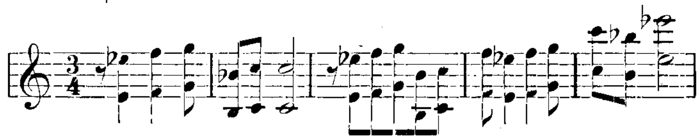
Das Schwergewicht der Begabung Mraczeks, der sich schon mit zehn Jahren an eine Oper wagte („Semele“), liegt auf dramatischem Gebiet. Es zeigte sich deutlich im „Traum“[1], dann verstärkt in der „Insel Aebelö“, in neuer Fassung als „Aebelö“ gegeben[2] (Breslau 1915; dann Frankfurt, Kassel, Leipzig, Brünn). Nach der Uraufführung der Oper „Ikdar“[3] (kommenden Winter im Dresdener Opernhaus), deren Entstehung in die Jahre 1917/19 fällt, wird darüber neuerdings zu sprechen sein. Für die Art seines musikdramatischen Denkens und Fühlens ist die Wahl der Texte bezeichnend. Aus jenem Grenzgebiet, in dem Traum und Wirklichkeit wie unmerkbar ineinander verfließen, gewinnen seine Phantasiekräfte stärksten Anreiz. So mußte ihn die Szene locken, die das Kernstück von „Aebelö“ bildet (Text von Amélie Nikisch und Ilse Friedländer nach Sophus Michaelis), der Liebesdialog zwischen Gro und Sölver, in dem die geheimen Beziehungen zwischen Traumfühlen und wirklichem Erlebnis künstlerische Gestalt gewinnen. So kommt es bei der ersten großen Opernarbeit zur Wahl von Grillparzers dramatischem Märchen „Der Traum ein Leben“, in dem die zu beschaulichem Dasein bestimmten Gestalten, die in der engen Hütte Mussads zu Hause sind, in das intriguen- und kampfreiche Milieu eines orientalischen Herrscherhofes hineinprojiziert werden. So ergibt sich drittens das Buch von „Ikdar“ (von Guido Glück): In der Glut des Erlebnisses gewinnt hier der Bildhauer Saôthi die Herrschaft über die künstlerische Vision, deren Gestaltung er im traumhaften Tasten vergebens zustrebte. Ein Traumreich von mächtig erweiterten Ausmaßen ist es, in das er nun zusammen mit Riânâ einzieht, aus dem ihn auch rohester Eingriff — Riânâs Gemahl, der Gewaltherrscher Mnorgis läßt ihn blenden! — nicht reißen kann.

Man hat getadelt, daß Mraczek den Dramentext Grillparzers, in Uebereinstimmung mit einer vielverbreiteten Gepflogenheit in der Entstehungszeit seiner Oper (gegen 1905), wörtlich in Musik gesetzt hat. Andererseits ist das gerade von dichterischer Seite (der Oesterreicher Karl H. Strobl) als das Natürlichste von der Welt hingestellt worden. Und eine umfangreiche musikalische Auswertung kann auch wirklich nicht absonderlich erscheinen bei einem Text, der auf demselben Boden gewachsen ist, wie die Zauberspiele Raimunds, wie letzten Endes die Wiener Zauberoper des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die Frage ist nur, in welchem Umfange und in welcher Art die musikalische Versinnlichung hier berechtigt ist. Mraczek wählte, von Humperdincks Märchenoper-Weise nicht unberührt, bei seinem Jugendwerke die Verbindung einer, die dramatischen Zusammenhänge klar durchleuchtenden Leitmotivtechnik mit der Gestaltung in geschlossenen Nummern; diese letzteren fehlen nirgends, wo sich Mraczeks Sinn für sicher entwickelnden liedmäßigen Aufbau, wo sich seine, im heimatlichen Boden wurzelnde, reiche melodische Phantasie erregen kann. Dabei kommt es manchmal zu einem Ueberfluten mit Musik, zu einem Sichgefallen in der sangvoll belebten polyphonen Kleinarbeit, die aus Humperdincks „Königskindern“ bekannt ist. Vor allem sind auch Textpartien mit Musik behängt worden, die sich gegen solch radikale Ausnützung sträuben, oder geradezu nach einem echt singspielmäßigen Ueberspringen in das einfach gesprochene Wort verlangen (so die sprunghaft verzwickten Auseinandersetzungen im dritten Akt der Oper, bezw. im vierten Akte Grillparzers). Es will das jedoch bei diesem Jugendwerk wenig besagen, gegenüber der Sicherheit, mit der der Märchenton musikalisch durchgehalten wird, gegenüber dem Reichtum der Eingebungen an entscheidenden Stellen: mit echt dramatischem Instinkt ist das vorübergehende Abbiegen von der Traumeinheit, nach dem Tode des stummen Alten, in Form einer melodramatischen Parenthese gegeben auf dem Orgelpunkt eines Baßtremolos (Kl.-A., S. 248). In hinreißendem Schwung der Linie baut sich der Hymnus Rustans auf („Sei gegrüßt, du heilige Frühe“, Kl.-A., S. 289). Wahrhaft inspiriert ist die Art, wie die Gestalt des alten Derwischs lebendig wird, dessen Weise zum Traumerleben des ersten Aktes hinüberleitet und den Ausklang des ganzen Werkes gibt; dort den einschlummernden Rustan zu fast mechanischer Beteiligung zwingend, hier mit seinem dal ontana (Englisch Horn, Flöte, Harfe) eine schwebende Stimmung schaffend, die das junge Paar und den unentschlossenen Mussad in gleichsam unbewußt aufklingenden, halb rezitativischen, halb ariosen Ausrufen ganz von selbst zueinanderführt.

In einer noch suggestiveren Weise ist in „Aebelö“ die märchenhafte Atmosphäre, die hier im Zeichen fahlen nordischen Dämmerlichts steht, musikalisch gefaßt worden. Dem Ziel dienen die verfeinerten Mittel, mit denen in dieser Partitur das Orchester und besonders die Harmonik arbeiten. Deren Eigenart ist schon durch die Prägung der Hauptmotive festgelegt: die Betonung des Quartintervalls in dem Schwertsignal



die latent zugrundeliegende halbtonlos fünfstufige Leiter bei dem Ruf



dem eigentlichen Motto der Oper. So läßt der Komponist ganz absichtslos die illusionserregende Wirkung alter keltischer Weisen hineinspielen. Im Zusammenhang damit ist auch die Benutzung der Motive selbst im wesentlichen eine andere als im „Traum“. Sie sinken für lange Strecken zu bloßen Begleitfiguren herab, werden anderwärts zum Anlaß inbrünstig sich weitender Melodiebögen. (Sölvers Abschied am Schluß von II, vgl. das Zwischenspiel von Akt I). Der eigentliche Kontrast ist gegeben durch den hellfarbigen dritten Akt, der am Hofe von Burgund spielt. Hier greift Mraczek ganz unbekümmert zu einer Folge von Tänzen, die das rhythmische Gerippe von der alten französischen Ballettoper beziehen (Gavotte, Rigaudon), ohne sich irgendwie archaistisch zu binden.

Die reichen Stimmungswerte, die musikalisch ergiebigen Symmetrien der textlichen Anlage, für die sich Mraczek schon bei Grillparzers Schauspiel empfänglich zeigte, bestimmten ihn zur Wahl des „Aebelö“-Buches. Sie ließen ihn über dessen zahlreiche Schwächen hinwegsehen, sie durch den Zusatz „romantische Oper“ entschuldigen: das Belasten der Handlung mit Spielerisch-Phantastischem, die Hemmung einer breitgezogenen Exposition, aufdringliche Symbolik (Falk und Taube: Sölver und Gro!).

Das Buch von „Ikdar“, das unter unmittelbarer Einwirkung des Komponisten entstanden ist, ist demgegenüber mit einer ganz anderen Art der Konzentration gegeben; in der Problemstellung sowohl, als in der Anlage im Ganzen und innerhalb der einzelnen Akte. Daher die einprägsam einfache Verwendung des Symbols (Saôthis Bildwerk), die Zuspitzung des Hauptkontrastes (verkörpert in der Gestalt des Gewaltherrschers Mnorgis) im Sinne einer kurzen Formel, bei absichtlicher Meidung individuellen Details. Daher auch die mit wenigen Strichen einführende Exposition, die Beschränkung des dritten Aktes auf Monologe und dramatisch entscheidende Dialoge der drei Hauptpersonen.

[1] Klav.-Ausz. (von Franz Rumpel), Drei-Masken-Verlag.
[2] Klav.-Ausz. (von Karl Frotzler), Drei-Masken-Verlag.
[3] Klav.-Ausz. (von Joseph Rosenstock), Universal-Edition.

Vom Kult der Göttin Ikdar aus, als dem geistig-sinnlichen Zentrum der Handlung, ist die einheitliche musikalische Farbgebung gewonnen. Im Dienste des künstlerischen Gesamtplanes also wirft die Rhythmik lange Strecken hindurch das zarte Netz eines 6/8- oder 9/8-Taktes aus, das einer impressionistisch schwebenden Enharmonik von oftmals Cyril Scottschem Gepräge weitesten Betätigungsspielraum läßt, ist die Begleitung der feierlichen Gesänge des Priesters oder Riânâs von „Quartenakkorden" durchwirkt. Für den musikalischen Aufbau im weitesten Sinne ist die Linienführung der Singstimme richtunggebend, ihre „lyrische Deklamation", die der pathetischen Sprache Wagners nur wenig Platz gönnt und die gewollte Eintönigkeit Debussyscher Rezitationsweise ganz beiseite läßt: aus dem gesanglichen ductus werden die wesentlichen Elemente des Aufbaues gewonnen, Phrasen und langgesponnene melodische Abschnitte, die sich an anderer Stelle erneut Geltung verschaffen (so geschieht es mit Partien aus Riânâs Gebet von Akt II). In konstruktiver Hinsicht von Bedeutung sind wohl auch ornamentale Orchesterwendungen, charakteristische Gebärden, die in kurzen musikalischen Symbolen eingefangen werden (Mnorgis), Wirkungen rein akkordlicher Art (Saôthis Terzquartakkorde in Akt I). Die orchestrale Leitmotivtechnik im engeren Sinne aber spielt keine Rolle. Damit ist auch die Funktion des Chores bestimmt. Er stellt sich in den Dienst der auf weite Sicht berechneten Symmetrien, auf die der Komponist im engen Zusammenarbeiten mit dem Dichter bedacht war. Ein vierstimmiger Chor von eigenartig bebender Harmonik („Wehende Flammen"), in klanglicher Verschmelzung mit dem Orchester hinter der Szene gesungen, gibt das Gerüst für die breitzügige Gestaltung des zweiten Aktes; noch sechsmal setzt er sich im Verlauf des Aktes durch, in freier Wiederholung seiner Hauptphrasen, die zuweilen von der Psalmodie eines zweiten Chores durchkreuzt oder solistisch auf der Bühne aufgegriffen werden. Ueber seine Rolle als formales Bindeglied hinausgehend, wird der Chor zugleich zum wesentlichsten stimmunggebenden Faktor: die imitationsreich sich verflechtenden, wie fieberhaft aufbegehrenden „Riânâ"-Rufe des Volkes schaffen den Stimmungsauftrieb, der schließlich zu der Ekstase des Zwiegesanges Saôthi-Riânâ hinführt.

In der großzügigen Verwendung von Ensemble und Chor (sie deutete sich schon in den früheren Opern an), und dazu in der Verschmelzung des deklamatorisch Sinngemäßen mit dem sinnlich Durchfühlten bei Führung der Solostimme[1] liegen vielleicht die am meisten persönlichen Züge der Kunst Mraczeks. Nicht umsonst hat er schon im frühesten Alter als Sängerknabe an Brünner Kirchen gewirkt, seinen kompositorischen Ehrgeiz zuerst auf das Gebiet von Messe und Motette gerichtet.

Man darf auf die Bühnenwirkung von „Ikdar" gespannt sein. Schon auf Grund des Klavierauszuges (der von dem begabten Schreker-Schüler Josef Rosenstock herrührt) kann gesagt werden: hier liegt ein äußerst wertvoller Beitrag zu den vielfältigen Bestrebungen unserer Zeit vor, einen neuen Operntypus „aus dem Geiste der Musik" zu entwickeln.

Der geradlinige Weg, der zu diesem Werk geführt hat, die durchaus persönliche Art, in der Mraczek stets äußere Anregungen geistig verarbeitet hat (besonders Richard Strauß und die jüngeren Franzosen), das Streben nach immer stärkerer Konzentration bei steter Verfeinerung im Technischen sind die Zeugen für den Reichtum dieser eminenten Begabung. Für Mraczeks weiteres Schaffen dürfte es von Bedeutung sein, daß ihm seit seiner Uebersiedlung auf reichsdeutschen Boden (Dresden) gesteigerte Wirkungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen.

[1] Es läßt sich das auch an eine Anzahl neuerdings veröffentlichter Lieder auf Texte von Riccarda Huch, Emmy Russo u. a. studieren (Verlag Bote & Bock, Berlin; Zimmermann, Leipzig). Vor allem sei auf „Heiliger Hain" und „Eine Melodie" (Verlag Zimmermann) nachdrücklich hingewiesen.

Ueber die zukünftige musikalische Ausbildung der Volksschullehrer.

Von W. Schaun, Seminar-Musiklehrer (Essen).

Vor noch nicht zehn Jahren war man mit einer Reform der Lehrerbildung beschäftigt. Nichts von dem, was wir damals für die Seminare erwarteten, ist in Erfüllung gegangen. Der Krieg hat einen Strich durch alle Hoffnungen gemacht.

Nun stehen wir in einer neuen Zeit abermals vor einer Reform des Seminarwesens. Das, was durch die üblichen Verbindungskanäle von oben in weitere Kreise gedrungen, ist noch nicht klar genug, um das zukünftige Bild in seinen Einzelheiten zu zeichnen. Nur in groben Umrissen läßt sich das Werdende erkennen. Soviel aber scheint festzuliegen: die Oberschule[1] und die Pädagogische Akademie werden kommen.

Was uns Musiklehrer und jeden Musikbeflissenen, der die Erkenntnis des Wertes der musikalischen Lehrerbildung vertritt, interessiert, ist die Frage: Wie wird sich in Zukunft die musikalische Ausbildung der Volksschullehrer zu gestalten haben?

Es gibt hoffnungstrunkene Menschen, welche von jeder Neuordnung goldene Berge erwarten und bei solchen Anlässen ihre Wünsche üppig ins Kraut schießen lassen. Das sind überschwänglich ideal Gesinnte, denen es ob ihres sphärenhaften Gedankenkreises an realem Nährboden fehlt. Es wäre töricht, sich dieser Gruppe anzuschließen, ihre Forderungen mit zu vertreten, trotzdem man mit ihnen sympathisieren möchte; denn die Verwirklichungsmöglichkeit ihrer Pläne ist doch gar zu gering. Und wenn auch von maßgebenden Stellen der Musikpflege in süßen Flötentönen das Wort geredet wird, damit also eigentlich die Notwendigkeit einer gründlichen musikalischen Ausbildung der Lehrer anerkannt ist, so wissen wir doch aus Erfahrung, daß zwischen Worten und Taten bis jetzt ein großer Unterschied bestand. Die Gewähr, daß es nun auf einmal anders werde, haben uns die Jahre der neuen Zeit nicht gebracht. Ueberall nur ein unsicheres Fühlen, Tasten, Probieren. Wenn auch auf der einen Seite der gute Wille zur Tat vorhanden ist, zuviel Gegenkräfte sind im Spiele, die teils in versteckter, teils offener Feindschaft gegen ein Zubreitmachen der Musik in den Lehrplänen des Seminars kämpfen, die Musik wohl als das notwendige Uebel anerkennen, ihr aber in hergebrachter Weise ein gar zu bescheidenes Plätzchen gönnen. Das heißt nun nicht, die Flinte ins Korn werfen und kommen lassen, was und wie es kommen mag. Nein, auch wir verlangen mit unserm Fach den Platz an der Sonne; wir wollen aber all diese Faktoren bei unsern Betrachtungen mit in Rechnung stellen. —

Mein Standpunkt war immer gewesen, nur das zu fordern, was erreichbar ist, das eventuell zu retten, was noch zu retten ist. Die Kardinalfrage ist doch entschieden die: Welche Zwecke hat die musikalische Ausbildung des Lehrers? Zunächst soll der Lehrer befähigt werden, einen ordentlichen Gesangunterricht erteilen zu können, nicht nach alten Schlendriansmethoden, sondern im Sinne des Ministerial-Erlasses vom 10. Januar 1914. Die gesangliche Ausbildung muß also im Vordergrunde stehen. Das soll und kann nicht heißen: Jeder muß zu einem Solosänger ausgebildet werden. Das wäre vielleicht Ideal; aber dazu reichen Zeit und Kraft des Einzelnen nicht aus. Sollte man deshalb ganz darauf verzichten? Nein! Der angehende Lehrer muß stimmtechnisch so weit gebildet werden, wie nur eben möglich. Zum mindesten muß er doch in der Lage sein, zu zeigen, wie man einen Ton richtig bildet, wie ein Lied mit richtiger Atmung und Phrasierung gesungen wird. Selbst ein Kunstlied einfacherer Art muß er in bezug auf Tonbildung, Aussprache, Atmung, Vortrag korrekt zu Gehör bringen können. Daß er fähig sein muß, mit Hilfe der Stimmgabel die Grundtöne der gebräuchlichsten Tonarten und den Anfangston der Lieder zu bestimmen, leichtere Treffübungen sicher vom Blatte zu singen, halte ich für ganz selbstverständlich.

[1] Der Name liegt noch nicht fest; er kann auch deutsches Gymnasium heißen.

Das Können wird im Seminar leider noch gar zu häufig nicht nach diesen Gesichtspunkten bemessen. Die Prüfungskommissare sind zufrieden, wenn der Prüfling die vorgeschriebene Zahl von Melodien mit Texten einigermaßen fehlerfrei singen kann, d. h. ohne innerhalb eines Liedes sämtliche Ton- und Taktarten zu berühren. — Diesen Leuten sei ihre Art verziehen, denn sie wissen's nicht besser; jenen aber nicht, welche nicht so viel Zivilcourage haben, es so zu machen, wie's besser ist, und es unversucht lassen, die Herren von der Unrichtigkeit und dem Wertlosen ihrer gesanglichen Forderungen zu überzeugen.

Jeder Sänger ist noch lange kein Gesangspädagoge. Daher muß zur rein gesanglichen Ausbildung die gesangsmethodische Schulung kommen. Diese methodischen Unterweisungen haben unter stetem Hinblick auf den Gesangunterricht in der Volksschule zu erfolgen. — Das Mindestmaß, was an Unterrichtszeit für den Gesang zur Verfügung stehen müßte, wären zwei Wochenstunden, statt einer, wie es bis jetzt war. Selbst diese Zeit wäre äußerst knapp bemessen, wenn das alles berücksichtigt werden soll, was zur gesanglichen Ausbildung gehört: Phonetik, Sprech- und Gesangstonbildung, Tonpsychologie, Tonphysiologie, Anatomie und Hygiene der Stimmorgane. Aber wir wollen schon zufrieden sein, wenn uns diese zwei Stunden bewilligt werden. Dazu käme dann noch eine Chorstunde, so daß der Schüler sich wöchentlich in drei Stunden gesanglich betätigen könnte.

Das wäre die Spezialausbildung zum Gesanglehrer.

Außer in Gesang wird im Seminar augenblicklich noch in Orgel, Violine, Theorie einschließlich Musikgeschichte unterrichtet. Ob der Orgelunterricht in die neue Anstalt zu übernehmen ist, wird zunächst von der Stellung von Staat und Kirche abhängig sein. Ich für mein Teil rede seiner Beibehaltung nicht das Wort. Sind wir doch einmal offen und ehrlich. Steht denn die aufgewandte Mühe und Zeit für dieses Fach im richtigen Verhältnis zum Erfolge? Wohl entlassen wir alljährlich Schüler mit der „Befähigung" zum Organistendienst. Aber was für Organisten sind diese jungen Lehrer? Günstigstenfalls sind es zwei bis drei, von denen man mit gutem Glauben annehmen kann, daß sie nach eifrigem Weiterarbeiten brauchbare Organisten werden. Das Gros wird nur in der Lage sein, die gebräuchlichen Choräle zu begleiten und die dazu gehörigen Vor- und Nachspiele abzuleiern. Zur durchdachten, musikalischen, erhebenden Ausgestaltung des Gottesdienstes wird es in den wenigsten Fällen reichen.

Wie ist dieser Mißerfolg zu erklären? Bis jetzt mußten möglichst alle Schüler des Seminars am Orgelunterrichte teilnehmen; nur wenige durften „nach Anhören der Konferenz" vom Orgelspiel befreit werden. 75% aller Schüler waren also gezwungen, Zeit und Kraft einem Fache zu widmen, zu dem sie weder Veranlagung noch Lust zeigten. Denn es ist nicht mehr wie früher, daß nur musikalisch veranlagte Schüler ins Seminar aufgenommen werden. Bei der Aufnahme geht man bei der Bewertung dieses Umstandes zur allgemeinen Tagesordnung über. Ein „Nicht genügend" in Harmonielehre, Violine, Klavier, Singen, Orgel macht den Schüler nicht versetzungsunreif. Wo sollen da bei wöchentlich zwei Uebungsstunden die Erfolge herkommen?

Unter dieser musikalischen Qualität der Schüler leidet natürlich auch der übrige Musikunterricht. Die Ergebnisse im Violinspiel sind nicht besser. Allenfalls wird der Seminarabiturient seine vorgeschriebenen Choräle und Volkslieder notdürftig herunterkratzen können. Von einem musterhaften Vorspielen kann keine Rede sein. Mühe und Erfolg stehen auch hier in keinem richtigen Verhältnis. Dieser Umstand legt uns die Frage nahe: Ist denn die Violine im Gesangunterricht wirklich so notwendig, wie allgemein geglaubt und behauptet wird? Ja, früher, als nach der Vogelorgelmethode Gesangunterricht erteilt wurde, der ganze unterrichtliche Betrieb sich im Vorspielen und Nachsingen erschöpfte, mag die Geige unentbehrlich gewesen sein. Da ich aber voraussetze, daß wir diese geisttötende Methode längst zu Grabe getragen haben, halte ich die Violine für den Gesangunterricht nicht für unbedingt notwendig. Der musikalische Lehrer, der selbst singen gelernt hat, wird mit der Stimmgabel auskommen, kann also die Violine entbehren. Und damit fällt dieses Fach im Musikunterricht des Seminars. Und davon verspreche ich mir noch einen andern Erfolg. Der unmusikalische Lehrer, welcher die Violine in seinem Gesangunterricht als Eselsbrücke nicht mehr benutzen kann, wird nun ganz von selbst aus diesem Unterrichtszweig verschwinden und dieses Fach denen überlassen müssen, die darin etwas können und davon verstehen. Damit kämen wir auch in unsern Volksschulen, wenigstens für Gesang, zum Fachlehrer, und das wäre ein Segen. Warum soll denn an einem System ein musikalischer Lehrer, der die Befähigung zum Gesanglehrer hat, nicht sämtlichen Gesangunterricht erteilen? An einklassigen Schulen dürfte natürlich dann nur ein Bewerber angestellt werden, der eben diese Befähigung besitzt. Denn es fällt doch keiner Behörde ein, einem Kriegsbeschädigten, der nur mehr im Besitze eines Beines ist, den Turnunterricht zu übertragen. Warum denn von einem unmusikalischen Lehrer verlangen, er soll Gesangunterricht erteilen?

Ganz entsetzt werden manche Kollegen fragen: Was soll denn nun noch aus dem Lehrplan des Seminars verschwinden, Orgel und Violine sind schon abgetan? Ich gebe die beruhigende Antwort: Gar nichts mehr. Im Gegenteil. Ich möchte mit aller Energie dafür eintreten, daß der Klavierunterricht wieder obligatorisch werde. Wir können das Klavier weder für das musikalische Spezialstudium, noch für die musikalische Allgemeinbildung entbehren. Wie will ich Gesang, Theorie, Musikgeschichte studieren ohne Klavier? Mit ihm erschließe ich mir die gesamte Musikliteratur. Daß der Gesanglehrer der Volksschule über ein gewisses Maß musikalischer Allgemeinbildung verfügen muß, wird niemand bestreiten wollen. Erst recht dann nicht, wenn wir ins Auge fassen, daß der Volksschullehrer, vor allem auf dem Dorfe, der Träger jeglicher musikalischer Volkskultur ist, indem er weltliche und Kirchenchöre zu leiten hat. Nun wird man mir entgegenhalten: Der Lehrer macht doch das alles schon, was dort von ihm verlangt wird, trotz der schlechten musikalischen Seminarausbildung; diese muß sich also doch wohl in richtigen Bahnen bewegen. Ja, er macht's. Wie, das steht auf einem andern Blatte. Von verschwindend wenig Ausnahmen abgesehen, bewegt sich die musikalische Betätigung dort auf einem recht niedrigen Niveau. Heben wollen wir den ganzen Bildungsstandpunkt unseres Volkes, also auch die musikalische Volksbetätigung auf eine höhere Stufe zu bringen versuchen. Und daß man, um dieses zu erreichen, zunächst den musikalischen Führer höheren Ausbildungszielen zuführen muß, ist doch wohl selbstverständlich. — Dazu reichen Gesang und Klavier allein nicht aus, Theorie und Musikgeschichte müssen die wissenschaftliche Ergänzung geben.

Die Ziele für den Theorieunterricht dürften im allgemeinen bestehen bleiben, nur daß man sie durch eine eingehendere Behandlung der Formenlehre, Grundfragen der musikalischen Aesthetik, Akustik erweitere und durch Einführung in das Verständnis der hauptsächlichsten Werke unserer Musikliteratur zweckentsprechend ergänze. Hand in Hand damit schreiten Belehrungen aus der Musikgeschichte mit stärkerer Betonung der Zeit von Bach bis heute.

Wenn ich noch einmal kurz zusammenfasse, dann würde sich der Lehrplan etwa folgendermaßen gestalten: Es wird unterrichtet in Gesang wöchentlich zwei Stunden, Klavier eine Stunde, Theorie und Musikgeschichte eine Stunde, also zusammen vier Wochenstunden. Das wäre das Mindestmaß, was zur musikalischen Ausbildung und an Zeit dazu erforderlich ist. Oder wollen wir den Gegnern durch Streichen des Klavierunterrichtes noch weiter entgegenkommen? Nein! Ebensowenig auch den andern, die in ihren Wünschen auf Vermehrung der Musikstunden keine Grenzen kennen. Wir wollen nicht vielerlei, sondern einiges ordentlich lehren. Und dann haben wir es mit einer Lehrerbildungsanstalt und nicht mit einem Konservatorium zu tun. Wollen wir an dem Unterricht in Gesang, Violine, Klavier, Theorie und Musikgeschichte, Orgel festhalten, dann kämen für jeden Schüler mindestens wöchentlich sechs Stunden heraus, abgesehen von den Uebungsstunden. Welcher Lehrplan räumt einem Fache so viel Stunden ein? Alles, was recht und billig ist, das geht nicht.

Wo aber soll die Kirche die Organisten hernehmen, wenn sie das Seminar nicht mehr ausbildet? Was für Orgelbankgrößen das Seminar durchschnittlich entläßt, habe ich oben schon angedeutet. Aber ich mache einen Vorschlag. Wenn der angehende Lehrer sechs Jahre lang Klavierunterricht genossen hat, wird er bei einigermaßen musikalischer Begabung ganz Anerkennenswertes leisten. Und wenn er besondere Neigung zum Orgelspiel und Kirchendienst in sich verspürt, wird es ihm ein Leichtes sein, das Orgelspiel zu erlernen und zwar in Kursen, welche die Kirchenbehörde einzurichten hätte. Ja, wenn die Gemeinden dazu noch ihre Organistengehälter zeitgemäß erhöhen, werden sie unter den vorhandenen Bewerbern zu diesen Kursen eine gute Auswahl treffen können, bei der dann aufgewandte Mühe und Zeit in richtigem Verhältnis zum Erfolge stehen. Beiden Teilen wäre somit geholfen. Der Lehrer findet Befriedigung in seiner Nebenarbeit als Organist nach der ideellen und materiellen Seite hin, und die Kirche hat die Organisten, welche sie braucht.

Die Entbehrlichkeit des Violinunterrichts gedenke ich an anderer Stelle zur Genüge bewiesen zu haben.

Weitaus schwieriger wird die folgende Frage zu lösen sein: Wie ist die musikalische Ausbildung in die neuen Schulsysteme einzureihen? Voraussichtlich wird das Seminar in eine deutsche Oberschule (Gymnasium) umgewandelt, welche dieselben Berechtigungen hat wie die andern höheren Schulen. Ihre Abiturienten können die Universität beziehen. Wer Volksschullehrer werden will, hätte nach Absolvierung dieser deutschen Oberschule oder einer anderen höheren Lehranstalt noch zwei Jahre die Pädagogische Akademie zu besuchen. Diese ist reine Fachschule, während die deutsche Oberschule, ebensowenig wie die andern höheren Schulen, die spezielle Ausbildung zum Volksschullehrer zum Ziele hat, ganz abgesehen davon, daß sie vielleicht die geeignetste Schule für diesen Beruf ist. Es ist vorläufig ausgeschlossen, daß eine höhere Schule, also auch die deutsche Oberschule, mehr Musik in ihren Lehrplan aufnimmt als Gesang und etwas Theorie bezw. Musikgeschichte, trotzdem die höheren Mädchenschulen schon längst ihren Lehrplan nach dieser Seite hin revidiert und erweitert haben. Was man bei deutschen Mädchen als notwendig für ihre Bildung anerkennt, sollte man doch deutschen Jungen nicht vorenthalten. —

Die musikalische Vorbereitung des Lehrers wäre also lediglich der Pädagogischen Akademie vorbehalten. In zwei Jahren soll sie das schaffen, was das alte Seminar günstigstenfalls in sechs Jahren erreichte. Das ist völlig ausgeschlossen. Selbst dann noch wird das Ziel kaum erreicht werden, wenn in allen Klassen der höheren Schulen, nicht nur in Sexta und Quinta wie bisher, Gesang und Theorie in wöchentlich drei Stunden gelehrt werden. Bleibt es sogar bei der alten Art, dann ist die musikalische Ausbildung in den höheren Schulen als vorbereitender Faktor für die Pädagogische Akademie überhaupt nicht zu werten.

Da gibt es meines Erachtens nur zwei Wege. Entweder wird von den Besuchern der Akademie eine gewisse musikalische Vorbildung verlangt, oder es nehmen nur die durch musikalische Veranlagung zum Gesanglehrer Prädestinierten am Musikunterricht teil. Bestenfalls wird auch mit ihnen in zwei Jahren nicht viel Rühmenswertes erreicht werden können. Denn von einer musikalischen Ausbildung kann doch in dieser kurzen Zeit bei mangelhafter oder sogar fehlender musikalischer Vorbildung gar keine Rede sein, wenn wir dabei nicht unerwähnt lassen, daß in dieser kurzen Zeit auch die ganze methodische Unterweisung zu erfolgen hat.

Ich stehe vor wie nach auf dem Standpunkt, daß der unmusikalische Lehrer nicht in die Schule gehört. Ich verweise zum Vergleich wiederum auf die Tatsache, daß seit Jahren die Verfügung besteht, Schüler nicht zum Lehrerberuf zuzulassen, welche nicht die volle Turnbefähigung nachweisen können. Ich will nicht entscheiden, was uns nötiger tut, Körper- oder Seelenpflege, jedenfalls beides. Jetzt, wo der Mangel an Lehrkräften nicht mehr entschuldigend angeführt werden kann, wo wir Ueberfluß an Lehrkräften haben, ist die Möglichkeit der größeren Auswahl wieder vorhanden. Wir brauchen nicht alles unbesehen aufzunehmen, können also wohl die musikalisch Befähigten bevorzugen. Das Lehrermaterial wird dadurch nicht schlechter, wie manche von andern Fakultäten so gerne behaupten. Meine Erfahrung hat mich gelehrt, daß musikalisch wirklich gut veranlagte Schüler auch in andern Fächern Tüchtiges leisteten. Selbst wenn nach diesen Gesichtspunkten gehandelt würde, wären die Ergebnisse doch wegen der Kürze der Zeit immer noch nicht zufriedenstellend. — Ob der erste von mir angedeutete Weg der bessere wäre, wage ich nicht zu behaupten. Denn auch er hat eine Gefahr. Von einer einigermaßen gleichmäßigen Vorbildung könnte doch keine Rede sein, und die ist beim Klassenunterricht (Einzelunterricht wird es in der Pädagogischen Akademie niemals sein können) erforderlich. Es müßten also schon bestimmt abgegrenzte Aufnahmebedingungen gefordert werden.



Heinrich Hensel.
Phot. Rudolph Karstadt, Hamburg.

Wir sehen also, die Frage der musikalischen Vorbildung der Volksschullehrer ist nicht so einfach zu lösen, und die Reichsschulkonferenz steht vor einer schweren Aufgabe, die noch dadurch erheblich erschwert wird, daß selbst unter den Fachlehrern über die Wege zum Ziel nicht volle Einheit herrscht.

Ich wollte in großen Zügen nur die Richtlinien einer möglichen Lösung geben, ohne Anspruch darauf zu erheben, alle einschlägigen Punkte restlos erschöpft zu haben. Hierher gehört z. B. auch die Frage der künftigen Ausbildung der Musiklehrer, welchen die musikalische Vorbereitung unserer Lehrer in die Hand gelegt ist. Das bliebe einer besonderen Abhandlung vorbehalten. —

Meine Ausführungen sollen nur den Zweck haben, auch der Lehrerbildung fernerstehende Kreise für diese überaus wichtige Angelegenheit zu interessieren. Es wäre begrüßenswert, wenn meine Zeilen einen regen Gedankenaustausch über diese Dinge veranlaßten, von Fachlehrern sowohl, als auch von Musikern, welche diesem Berufe nicht angehören. Wenn das erreicht würde, wäre diese Abhandlung nicht umsonst geschrieben.

Heinrich Hensel.

Eine Stimme der Düsseldorfer Presse äußerte kürzlich nach einem Konzert dieses bedeutenden Künstlers, dessen neueste photographische Aufnahme mir für die N. M.-Z. zur Verfügung steht: „Kammersänger Hensel sang sieghaft und siegreich wie je. Glückliches Deutschland, das du solche Tenöre hast!“ Ja, die Zahl der Tenöre, in deren Person sich gleichzeitig alles, was einen wahrhaften Künstler ausmacht, Stimme, Geschmack, künstlerische Auffassung, Talent und die Fähigkeit, in die tiefsten Tiefen künstlerischen Empfindens hinabzudringen, in vollkommenem Maße vereinigten, ist in Deutschland und der übrigen Welt nicht groß. Das weiß man am besten dort, wo man von jeher glücklich genug war — und es heute mehr ist denn je —, sich's in der Kunst was kosten zu lassen: im künstlerisch unproduktiven Amerika. Aber Hensel, der deutsche Sänger, der die reckenhaft-deutschen Helden Wagners

in glücklichster Verkörperung auf der Bühne erstehen läßt, reicht den auch in der Kunst nur geschäftstüchtigen Amerikanern gerade so viel von seiner deutschen Kunst, als es eben der Kunst dienlich ist. Das bequeme und einträgliche Dauerengagement als Star irgend eines großen amerikanischen Opernhauses, das Ziel aller Künstler Europas — dieses Sich-selbst-in-den-Mittelpunkt-stellen —, erscheint nicht nach dem Geschmack eines Künstlers, der vor allen Dingen der deutschen Kunst dienen und in erster Linie sie und überall da zugänglich machen will, wo es für sie zu streiten heißt. Hensel hat der New York Metropolitan-Opera angehört, er hat seine Kunst nach Brooklyn, Philadelphia und Chicago getragen, aber er kehrte, wie Lohengrin nach Montsalvat, in das große Musikerreservoir der Welt, Deutschland, immer zurück. In London Coventgarden-Opera war er für den Ring, Parsifal usw. verpflichtet; doch, was London und Neuyork recht, war dem europäischen Festlande billig. In Paris wirkte er als Gast, in den Festspielen des Haag, der Wagner-Vereinigung Amsterdams; in Brüssel sang er als Erster den Parsifal französisch. Seine Aufgabe war überall da, wo es galt, die deutsche Kunst vollkommen der Welt zu übermitteln. In Hamburg erzählt man, daß Hensel zu Anfang des Krieges sich geweigert habe, mit einer Engländerin, Florence Easton, zu singen; die Künstlerin verließ darauf die Hamburger Bühne und ging nach Amerika. „Hoffentlich," schreibt mir der Künstler, „ist der Tag nicht mehr allzu fern, wo man in Neuyork oder London auch wieder ein rein deutsches Konzert hören wird." Wundervoll bezeichnend für die deutsche Auffassung des Künstlers; die deutsche Kunst und mit ihr die deutschen Künstler haben ja heute das Wort, uns die Welt wiederzuerobern. Hier liegt vielleicht das einzige, aber auch das Beste, was wir zu geben und hoffentlich nie zu verlieren haben.

Einen andern schönen Zug seines Wesens offenbarte uns Hensel kürzlich in einem Konzert des Stadttheater-Orchesters in Hamburg zugunsten der eigenen Orchesterpensionskasse — den Zug der Hilfsbereitschaft und Wohltätigkeit. Nicht nur verdankte Hensels Anregung dies Konzert seine Entstehung, er sorgte auch für die erfolgreiche Durchführung sowie für eine anziehende Vortragsfolge, an deren Ausführung er einen großen Anteil hatte. In derartiger großzügiger Weise, die auch den vom Publikum oft vergessenen Helfern und Helfershelfern der Kunst einen Sonderanteil an den Erträgnissen der Kunst zu verschaffen sucht, ist Hensel wiederholt hervorgetreten. Auch ein Opernfest der Solomitglieder des Hamburger Stadttheaters sei hier genannt, an dem sich die Besten der Hamburger Oper beteiligten und bei dessen Leitung wiederum Hensel den Hauptanteil hatte.

Kammersänger Hensel gehört dem Hamburger Stadttheater seit 1912/13 an, seit Beginn von Löwenfelds Direktion. Die Verpflichtung lautet auf vier Monate pro Spielzeit. Früher war Hensel auch der Parsifal der Bayreuther Festspiele. Die freie Zeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre, die dem Künstler noch bisher Bayreuth und den größten Teil der musikalischen Welt außerhalb Deutschlands verschlossen hielt, füllte er mit Gastspielen und Konzertreisen aus. Die großen Operntheater in Berlin, Wien, Dresden, München usw. haben ihn als Gast auf der Bühne, die mehr oder weniger großen musikfreudigen Städte des Deutschen Reiches im Konzertsaal gehört, und Hensel ist seit langem in deutschen Landen und weit darüber hinaus eine bedeutende und gefeierte Künstlererscheinung in der Musikwelt. Die Vielseitigkeit des deutschen Liedes findet in ihm einen hervorragenden Ausdeuter, in deutschen und nichtdeutschen Opern hat er sich uns vorgestellt; sein ureigenstes Gebiet jedoch sind die großen Wagnerschen Musikdramen, hier steht er unter den Wagner-Sängern der Gegenwart mit an erster Stelle. Seine zum Wagnerschen Helden prädestinierte Erscheinung, sein Spiel, vor allem seine Gabe des Singens und musikalischen Auffassens, der Wohllaut einer als wahrhaft kostbar zu rühmenden Stimme sichern ihm diesen Platz vor vielen andern. Ueber sein künstlerisches Verhältnis zur Kunst nur eine Stimme aus der Hamburger Kritik (Prof. Pfohl in den Hamburger Nachrichten): „der mit dem Wagnerschen Musikdrama am tiefsten verwachsene Darsteller, der Künstler, der den Wagnerschen Stil ausgezeichnet beherrscht. Wer die Reihen deutscher Opernsänger kennt, weiß, wie dünn die Tenöre gesät sind, die wie Heinrich Hensel in klar durchgeborenen Leistungen unbedingte Vornehmheit und edle Charakteristik der Darstellung mit reifer Gesangskunst zu verschmelzen in der Lage sind. Sein Gesang — fern jedem Naturalismus, eine Kunst der reinsten Linie." Ja, glückliches Deutschland, das du solche Tenöre hast!

Bertha Witt.

Joseph Haydn.

Der Schäfer rüstet sich zum Tanz,
Zwar nicht mit Mozarts Eleganz,
Altfränkisch mehr, nach Art der Bauern,
Doch weckt das Derbe kein Bedauern,
Gemütlich scheint es, schalkhaft oft,
Voll Reiz, den kaum das Ohr erhofft,
Ein frisch Empfinden spricht aus allem,
Schafft ein behaglich Wohlgefallen.
Noch reicher Haydns Kunst erstrahlt,
Wenn er „die Schöpfung" tönend malt,
Und doch — er will noch höher schreiten
Und schenkt uns seine „Jahreszeiten",
Ein Werk, das ewig schön und jung,
Uns fortreißt zur Begeisterung,
Noch ferne Zukunft wird erfreuen,
Wenn tot schon mancher von den Neuen.
Und weiter schuf uns sein Genie
Quartette, manche Symphonie,
Die dann zu immer stolzern Bahnen
Durch Meister Ludwig, den Titanen,
Heraufgeführt; jedoch der Glanz,
Der schwebt um jenes Heros Kranz,
Fällt auch auf seinen Zeitgenossen,
Der ihm den neuen Weg erschlossen.
— Heut bei dem Hasten und Gewühl
Beschleicht uns jäh ein Frohgefühl,
Wenn Haydns schlichte Weisen tönen,
Mild mit dem Leben uns versöhnen.

Walter Kaehler (Berlin).

Musikbriefe

Aachen. Wir sind in den letzten Jahren nicht verwöhnt worden. Gewiß: tüchtige Einzelleistungen erlebten wir auf allen Gebieten der Tonkunst manchmal die Fülle. Um so schmerzlicher empfanden wir dann aber, was uns fehlte, nämlich die einheitliche Leitung des musikalischen Geschehens. Ohne diese konnte ja gar kein rechter Plan in die gesamten Veranstaltungen kommen, oder war der trotzdem aufgestellte dauernd den Launen des Zufalles preisgegeben; ohne sie verkam der einst wohlgepflegte alte Boden der heimischen Musikpflege und war kaum eine Möglichkeit vorhanden, Neuland hinzu zu gewinnen. Nun haben wir in Generalmusikdirektor Dr. Raabe seit dem 1. Scheiding die lang ersehnte leitende Persönlichkeit. Er stellte sich den Musikfreunden Aachens sogleich nach Antritt seiner Stellung durch einen vom Bühnenverein erbetenen Vortrag vor. So habe ich noch niemand über „Die Freundschaft zwischen Wagner und Liszt" reden hören, wie Dr. Raabe es da tat: so aus vollstem, reinstem Verständnis der beiden großen Männer und ihrer großen Freundschaft heraus wahrhaft in die Tiefen und auf die Höhen des Menschen- und Künstlertums Liszts und Wagners leitend. Unlängst veröffentlichte die Musikdirektion dann auch den Konzertplan für den Winter 1920/21. Er bereitete allen Musikfreunden eine freudige Ueberraschung. Haben wir durch ihn doch nun endlich den Anschluß an die musikalische Gegenwart gefunden! Gleich das erste der sogen. „Acht städtischen Konzerte" bringt eine Uraufführung: „Paul Graener, Aus dem Reiche des Pan, Suite für großes Orchester". Das dritte hat als Neuheit den „Totentanz" Georg Kießigs, das vierte die „Reinecke Fuchs"-Ouvertüre von Karl Bleyle, das sechste die „E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre" von Otto Besch, das siebente die in Weimar so erfolgreiche 1. Symphonie Ed. Erdmanns. Zwei der Konzerte sind Bach-Abende. Die Volkssymphoniekonzerte bringen eine Anzahl der in den großen Konzerten gebrachten Neuheiten für Aachen wieder; außerdem enthält der Plan die Ankündigung von drei Uraufführungen: Hermann Wunsch, „Violinkonzert", Herbert Windt, „Gesang der Geister über den Wassern", für Alt und Orchester, Emil Röhrig, „Violakonzert". Als besonderes Merkmal der Volkssymphoniekonzerte sei noch hervorgehoben, daß in ihnen die heimischen Künstler und Kunstkräfte erfreulich stark hervortreten. — Die Kammermusikabende

bescheren uns zwar keine Uraufführung, aber als Erstaufführungen für Aachen Streichquartette von Stenhammar, Haas, Höber, Scherchen und Weismann! Alle drei Konzertgattungen pflegen selbstverständlich auch das überkommene Gute. — Unser Beethoven-Fest wird mit „Fidelio" beginnen und sämtliche Symphonien, die Missa solemnis, das Klavierkonzert in Es dur und das Violinkonzert (Werk 61) umfassen. — Nach sechsjähriger Pause hat Aachen nun auch wieder eine Oper. Die Kapellmeister von Alpenburg, Orthmann und Schliepe leiten sie. Soviel sich bisher sagen läßt, befinden sich besonders unter den Sängerinnen einige hervorragende Künstlerinnen. — In all diesen Dingen sucht Aachen es also jetzt anderen Städten mit wertvollen musikalischen Ueberlieferungen wieder gleichzutun. In einer Beziehung ist es aber sogar in der freudigen Lage, es den anderen zuvorzutun: es hat nämlich sein städtisches Orchester um ein Drittel seiner bisherigen Stärke vermehrt! Dazu den Mut und die innere Nötigung gehabt und gefühlt zu haben, soll uns für alle Teile ein gutes Vorzeichen sein!

R. Zimmermann.

*

Kristiania. Die vor zwei Jahren gegründete „Opéra comique" hat auch in der verflossenen Spielzeit mit derartig ungünstigen ökonomischen Resultaten gearbeitet, daß das weitere Bestehen des Theaters ernstlich in Frage gestellt war. Weder Oper noch Operette sollten weiterhin aufgeführt werden, sondern nur noch Lustspiel und Schauspiel. Das teure Orchester gab hier den Ausschlag. Schließlich kam man auf den Gedanken, das Publikum entscheiden zu lassen, dergestalt, daß eine öffentliche Zeichnung für zwei Abonnements ausgeschrieben wurde. Die Beteiligung seitens des abonnierenden Publikums war glücklicherweise hinreichend, um ein weiteres Fortbestehen der Oper zu gewährleisten. Für die kommende Spielzeit sind 16 Werke in Aussicht genommen. Als „Extranummer" fand eine deutsche Aufführung der Walküre statt, mit Knote (Siegmund), Th. Lattermann (Wotan), Frau Metzger-Lattermann (Fricka), Melanie Kurth (Brünnhilde), Luise Perard-Thissen (Sieglinde). Die Aufführung war trotz vielfacher Notbehelfe und Mängel (unzureichend besetztes Orchester, unzureichende Ausstattung) leidlich gut. An dem Erfolge hatte in erster Linie auch Kapellmeister Winternitz (Hamburg) teil. — Die Winterkonzerte der philharmonischen Gesellschaft haben ebenfalls ihren Anfang in gewohnter Weise genommen. Georg Schneevoigt blieb als erster Leiter auch für diese Spielzeit, und zur allgemeinen Freude konnte auch Ignaz Neumark, den wir zu verlieren fürchteten, wieder zurückkehren und seinen Teil an den Konzerten übernehmen. Johan Halvorsen dirigiert nicht mehr. Man hielt es im Vorstand der Gesellschaft wohl für überflüssig, einen Mann wie Halvorsen zu behalten, und bot ihm derartige Bedingungen, daß Halvorsen verzichtete. Presse und Publikum bezeichnet dieses „Hinauswerfen" zugunsten ausländischer Dirigenten als einen nationalen Skandal. Jetzt „dirigiert" Halvorsen im Nationaltheater ein zehn Mann starkes Orchester (Pariser Besetzung mit Harmonium und Klavier!), das Zwischenaktsmusik ausführt. Wenn diese zehn Musiker auch auserwählte Mitglieder des philharmonischen Orchesters sind und wenn auch sowohl das Nationaltheater wie Halvorsen für gediegene klassische Musik bürgen, so ist es andererseits für einen Mann wie Halvorsen doch unter aller Würde, an der Stelle eine Salonkapelle zu leiten, wo früher sein Taktstock Opern dirigierte.

H. Mauke.

Kunst und Künstler

— Heinrich Noren hat eine Oper „Der Schleier der Beatrice" vollendet. Er selbst gestaltete das Buch nach Schnitzlers gleichnamigem Schauspiel.

— Der Baritonist Leo Leitzmann (Leonhard Schulz) in Würzburg, Schüler von Prof. Richard Fischer, Studienrat am staatlichen Konservatorium zu Würzburg und von Stückgold in München, wurde an das Nationaltheater in München verpflichtet.

— Die Berliner Staatsoper verliert ein weiteres hervorragendes Mitglied, Emmi Leisner.

— Die Münchener Musikalische Akademie hat ihren vielbewährten Sekretär, den Kammervirtuosen und Studienrat Heinrich Bihrle, zum Ehrenmitglied ernannt.

— Der Nürnberger Tonkünstler Bernhard Bischoff, Mitglied des dortigen Stadttheater-Orchesters, wurde auf zehn Monate als Kapellmeister des Symphonie-Orchesters in Bergen (Norwegen) verpflichtet.

— Das Leipziger Gewandhaus-Orchester bereitet eine Nikisch-Feier vor. (Artur Nikisch steht nun 25 Jahre lang dem Orchester als Erster Dirigent vor.)

— Zu der von uns bereits gemeldeten Uebersiedelung Prof. Hans Koeßlers nach Budapest wird weiter mitgeteilt, daß der ausgezeichnete Lehrer, der an der Landesakademie eine Meisterklasse für Komposition übernehmen wird, sich vorbehalten hat, den Unterricht in deutscher Sprache zu erteilen.

— Hermann Jadlowker tritt demnächst ein Engagement bei der Berliner Scala gegen ein Taggeld von Mk. 8000 an. Pecunia non olet.

— Zum 1. Chormeister des „Stuttgarter Liederkranz" wurde der Kapellmeister am Landestheater, Paul Drach, gewählt.

— Walter Braunfels und Heinrich Kaminski beabsichtigen, in München Ausbildungsklassen für Komposition und Klavier zu errichten.

— A. Lortzings Märchenoper in drei Akten „Rolands Knappen" ist in Neubearbeitung durch R. Kruse und P. Nodermann bei Alb. Stahl in Berlin erschienen.

— Prof. Karl Wendling (Stuttgart), der ausgezeichnete Geiger, ist für einige Konzerte nach Spanien verpflichtet worden. Auch Berta Volker (Stuttgart) geht im Winter nach Spanien, um bei den Wagner-Festspielen mitzuwirken.

— Der Stuttgarter Erstaufführung von Pfitzners Palestrina (Ende Oktober) werden einige Darbietungen angegliedert, die helfen sollen, der Kunst des Meisters in der schwäbischen Landeshauptstadt einen günstigeren Boden zu bereiten, als sie ihn leider trotz mannigfacher Versuche bisher gefunden hat. Eröffnet werden die Pfitzner gewidmeten Tage durch eine Veranstaltung des Kunst-Vereins, in der Prof. Dr. W. Nagel in Verbindung mit Generalmusikdirektor Fritz Busch über Palestrina sprechen wird. Im Landestheater folgt dann eine Morgenfeier mit Pfitznerschen Werken, denen ein Vortrag Nagels über den Meister voraufgehen wird.

— Unser Mitarbeiter Dr. Karl Blessinger wurde an die Akademie der Tonkunst in München berufen.

— Lukas Böttcher hat ein Chorwerk mit großem Orchester „Guntherus" vollendet und arbeitet an einer Oper, der das Hildebrands-Lied zugrunde liegt.

— Das von H. W. v. Waltershausen gegründete Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende in München führt der bisherige erste Assistent Karl Wachter weiter. Für Musikfreunde werden eigene Vorlesungen und Kurse angegliedert.

— Seminaroberlehrer P. Volkmann, Musiklehrer der Präparandenschule Neustadt a. Aisch (Mittelfranken), wurde zum Studienprofessor ernannt.

— Joan Manén, der vielbewunderte spanische Geiger, weilt gegenwärtig auf deutschem Boden. Er ist einer der wenigen „internationalen" Künstler, die während des Kriegs für Deutschland eingetreten sind, Grund genug für die Franzosen, ihn auf seinem Wege von Madrid nach Deutschland in schamlos frecher Weise zu schikanieren: Manén wurde verboten, Paris zu betreten, Gensdarmen brachten ihn in geschlossenem Wagen von Bahnhof zu Bahnhof! Einen durch zwanzigfache Uebermacht niedergeschlagenen Feind zu berauben und seine Frauen und Kinder durch schwarze Bestien schänden zu lassen, ist freilich vornehmer als für Deutschland einzutreten...

— Fritz Kreisler, der schon während des Krieges wiederholt seiner sozialen Pflicht gegenüber der Heimat in schönster Weise nachgekommen ist, hat in München für die notleidenden Kinder konzertiert. Das Auftreten des berühmten Geigers hat über 20 000 Mk. ergeben. Die Träger großer deutscher Musikernamen, die jetzt durch Engagements ins Ausland dazu kommen, große Summen zu verdienen, vergessen bei ihrer Rückkehr hoffentlich nicht, daß Vornehmheit auch in der Kunst verpflichtet.

— In Paul Geislers Nachlaß haben sich folgende symphonische Werke gefunden: Episoden Nr. 1—12, Der Hidalgo, Monologe, Harznächte, Frithjof und Merlin, ferner zehn geharnischte Märsche für Streich- und auch Militärorchester, die Kantate „Das Lied des Lebens", die Opern „Hertha", „Der Marianer" und „Warum", die dramatische Tanzpantomime „Ein Silvesterball". Diese Werke sind sämtlich von den Erben Geislers der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin NW. 7, Unter den Linden 38, übergeben worden, die zu Aufführungszwecken das vorhandene Material zur Verfügung stellen wird. Es wäre sehr wünschenswert, wenn die Dirigenten sich wieder einmal Geislers mehr erinnern würden. Seine ersten Werke haben großes Aufsehen erregt, sind unter anderem von Hans v. Bülow und Nikisch aufgeführt worden. In Ernst v. Wolzogens bekanntem Roman „Der Kraftmair" spielt Paul Geisler, der ganz offenbar mit dem berühmten Komponisten gemeint ist, eine große Rolle. Sehr geschadet hat es ihm, daß Friedrich Spiro in seiner stark verbreiteten, in der Teubnerschen Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" erschienenen kleinen Musikgeschichte ihm weit mehr Seiten gewidmet hat, als z. B. Richard Strauß und ihn über diesen stellt. Davon kann selbstverständlich keine Rede sein, doch ist es ein großes Unrecht, daß Paul Geislers Name so selten auf den deutschen Konzertprogrammen erschienen ist, seitdem er sich nach Posen zurückgezogen hatte. Mit seiner symphonischen Dichtung „Der Rattenfänger von Hameln" hat kürzlich der Hamburger Kapellmeister Werner Wolff einen großen Erfolg im Berliner Beethoven-Saal erzielt. Derartige gesunde, sehr melodische Musik wird gerade in heutiger Zeit in weiten Kreisen Anklang finden.

— Felix v. Weingartner hat einem Reporter in Südamerika erklärt, er werde in Deutschland nicht eher wieder dirigieren, bis ihm Genugtuung gegeben worden sei. Das ist die Höhe! Weingartner hat dasselbe Deutschland, in dem er als großer Künstler anerkannt und immer wieder gefeiert worden ist, in höchst ungebührlicher Weise und zwar aus materiellen Gründen (um sich bei der Entente lieb Kind zu machen) beschimpft und ist dafür zurecht- und abgewiesen worden. Bei derselben Gelegenheit bekommt auch M. Schillings eins ab, indem Weingartner erklärt, Schillings habe sich in dem bekannten Streitfall (Weingartner-Hülsen) auf die Seite des früheren Berliner Generalintendanten gestellt und sich hinter das Orchester verschanzt, „das wahrscheinlich besorgt ist, das mir abgenommene Geld eines schönen Tages herausgeben zu müssen". Zu dieser Bemerkung schreibt

die „Vossische Ztg.“: „Die Zuverlässigkeit der Mitteilung steht danach außer Zweifel, außer Zweifel mithin auch die Taktlosigkeit des Künstlers, die uns in der Verdächtigung der von ehrenwerten Männern verwalteten Berliner Staatskapelle zu gipfeln scheint. Weingartner hat nicht Genugtuung von Deutschland zu verlangen, er hat sie zu leisten ...“

— Unter der Kopfmarke „Haenisch macht alles“ schreibt die „Münch. Ztg.“: Herr Haenisch, der preußische Unterrichtsminister, kümmert sich um alles. Er hat für die Berliner Staatsoper seinen Generalintendanten, und doch muß er sich auch noch um die Gagen der Primadonnen kümmern. Das ist jetzt bei dem Fall Hafgren herausgekommen. Als Frau Hafgren wegen eines neuen Vertrags für das Jahr 1920/21 mit Herrn v. Schillings verhandelte, versicherte ihr dieser auf sein Wort, daß er strikte Order von seiner vorgesetzten Behörde habe, keine Gastspielverträge und für weibliche Solokräfte keinen Vertrag über den Höchstbetrag von 35 000 Mk. mehr abzuschließen. Als die Künstlerin in ihrer letzten Unterredung mit Herrn v. Schillings auf den neuen mehrjährigen Vertrag der Frau Kemp anspielte, der dieser Künstlerin mehr als 90 000 Mk. Gage jährlich sichern soll, sagte Herr v. Schillings kurz, der Minister habe erklärt, für ihn (!!) sei Frau Kemp die weitaus überragende größte Künstlerin am Institut, und er habe angeordnet, daß dieser eine so hohe Gage angeboten wurde, die Frau Kemp dann in dieser Höhe sogar abgelehnt (!) habe.“ Haenisch hat tausend Sorgen ...

— Der Leipziger Thomanerchor macht unter Leitung von Prof. Straube eine dreiwöchige Reise nach Kopenhagen, Malmö, Göteborg, Kristiania und Bergen, um dort geistliche und weltliche Musikaufführungen zu veranstalten.

— Die Geigerin Dorothee Pichler, die während des Krieges am Deutschen Konservatorium in Smyrna als Pädagogin und Konzertsolistin tätig war, ist für das städtische Konservatorium in Heidelberg verpflichtet worden.

— Joseph Pembaur ist als Leiter einer Klavier-Meisterklasse an die Akademie der Tonkunst in München berufen worden.

— Unser Berliner Mitarbeiter H. W. Draber ist als Pressechef für das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

— Als Dirigent des neuen Leipziger Konzertvereins, der im Winter eine Serie von zehn Orchesterkonzerten unter Mitwirkung erster Solisten veranstaltet, ist Hermann Scherchen aus Berlin gewonnen worden.

— Eine von Hugo Rüdel zu leitende Opernchorschule wird der Opernschule der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg-Berlin angegliedert und im Oktober eröffnet werden.

— In Küstrin hat sich ein Oratorien-Chor unter Leitung des Rektors Hempel begründet. Er findet die schöne, aber schwierige Aufgabe vor, in die nicht sonderlich erfreulichen Musikverhältnisse der Stadt Ordnung und neues Leben zu tragen.

— Webers Freischütz-Ouvertüre wurde, wie O. Schmid (Dresden) nachgewiesen hat, bereits zweimal vor der ersten Wiedergabe der Oper aufgeführt: am 8. Oktober 1820 in Kopenhagen und am 18. Dezember desselben Jahres in Dresden.

— An die staatliche Hochschule für Musik in Berlin sind neuerdings die Professoren E. N. v. Reznicek und Otto Taubmann für Komposition, Albert Fischer für Gesang, Waldemar Lütschg für Klavier, Karl Flesch für einen Sonderkursus für Violine berufen worden.

— Die Berliner Staatsoper wird demnächst in Rom und Mailand gastieren, während die Mailänder Scala in Berlin tätig sein wird.

— Frederik Lamond hat sich in London niedergelassen.

— Thomas Beecham, der bekannte Pionier der englischen Oper, hat seinen Konkurs angemeldet, was in London großes Aufsehen erregt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Soeben geht uns die Nachricht vom Tode Max Bruchs zu. Ein Bild des Lebens und Schaffens Bruchs folgt im nächsten Heft.

— In Berlin ist in der Nacht vom 22. auf 23. September Adolf Göttmann einer schweren Lungenentzündung zum Opfer gefallen. Ein ebenso kenntnisreicher wie ehrlicher und aufrechter Mann und Künstler, der aus seiner Meinung nie ein Hehl machte, sein Urteil aber nur auf Grund sorgsamer Prüfung abgab, weil er alles Scheinwesen haßte, ist mit ihm dahingegangen. Göttmann wurde 1861 in Darmstadt geboren, studierte bei Raff, Urspruch und Hey und war als Sänger und Kapellmeister tätig. 1890 ließ er sich in Berlin nieder, wo er sich bald als Lehrer und Schriftsteller (Tägl. Rundschau) einen geachteten Namen erwarb. Unvergeßlich bleibt sein soziales Wirken. Als Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins begründete Göttmann 1903 den Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine.

— Der Berliner Komponist Adolf Schreiber, ein Freund und Vorkämpfer Mahlers, hat aus Not Selbstmord begangen.

— Aus Barmen kommt die Nachricht vom Tode Gust. Adolf Athmanns, dessen zahlreiche Chöre sich in den Arbeitergesangvereinen großer Beliebtheit erfreuten.

— In Einsiedeln (Schweiz) starb der Stiftskapellmeister P. Basilius Breitenbach O. S. B.

Erst- und Neuaufführungen

— Wilhelm Maukes dreiaktige Oper Das Fest des Lebens (Dichtung von B. Dovsky) ist von den Vereinigten Theatern Elberfeld-Barmen für diese Spielzeit zur Uraufführung erworben worden.

— Die Oper Bergkristalle von Rol. Reinhard, Musik von Georg Pipping (Karlsruhe) wurde in Mannheim zur Uraufführung angenommen.

— Die Leipziger Oper plant die Uraufführungen der Opern Der Jungbrunnen von Bernhard Schuster, Julius Bittners Der Bergsee (in neuer Fassung), Mary Wurms Die Mitschuldigen (Goethe) und des Leipzigers Kurt Beilschmidt Schäferspiel Der schlaue Amor.

— Rezniceks Oper Ritter Blaubart, Buch von Herbert Eulenberg, gelangt nunmehr Anfang Oktober in der Staatsoper in Berlin zur Erstaufführung. Leo Blech dirigiert das Werk, dessen Titelrolle Mich. Bohnen singt.

— „Das Traumbuch“, eine musikalische Komödie von Erich Fischer, Dichtung von Helene Fischer, hat bei der Uraufführung in Bern Erfolg gehabt.

— Gustave Dorets Oper Der Zwerg vom Haslital wird in der kommenden Spielzeit am Stadttheater in Zürich die Uraufführung erleben.

— In seiner Vaterstadt Lugo bei Bologna hat der futuristische Komponist Balilla Pratella seine Oper „Der Flieger Dro“ zur Uraufführung gebracht und Erfolg gehabt, wie die Zeitungen melden. (Dann muß sich der famose Herr Pratella wohl gemausert haben.)

— In der Ulmer Liedertafel fand ein Abend „Zeitgenössische Tonsetzer“ bei überfülltem Saal statt. Zur Aufführung kamen Klaviersonate a moll von Haas, Suite Alt-China von Niemann (Professor Pauer), Introduktion, Passacaglia und Fuge Op. 96 von Reger (Pauer und Hahn), Lieder von Pfitzner und Haas (Op. 52, Uraufführung, Kammersänger Erb, München).

— Joseph Haas' neuer Liederzyklus Heimliche Lieder der Nacht wird durch Jul. Neudörfer-Opitz in Stuttgart zur ersten Wiedergabe gebracht werden. Der Wiener Tenor Hermann Gürtler plant Aufführungen Haasscher Werke in einer Reihe österreichischer und deutscher Städte.

— Die Dresdener Staatskapelle veranstaltet in diesem Winter 12 Symphoniekonzerte im Opernhause unter der wechselnden Leitung der Kapellmeister Kutzschbach und Reiner. Die in den Vorjahren gebotene Reihe von 14 Konzerten wird damit um 2 verkürzt. An Uraufführungen sind geplant Werke von Siegfried Wagner, W. Groß und K. Striegler (Dresden), an Erstaufführungen solche von Sibelius, Glazounow und Weingartner (Bearbeitung der Beethovenschen Fuge Op. 133), sowie von Bartok, Busoni, Schönberg und Erdmann (Zeitgenössische Orchestermusik). Ein Brahms-Abend findet am 5. November, ein Beethoven-Abend (anläßlich des Beethoven-Festes) am 17. Dezember statt. Als Solisten sind gewonnen worden A. Höhn, Ella Pancera, d'Albert, Fr. Quast-Hodapp und W. Gieseking (Klavier), ferner A. Weißgerber, J. Manèn, Bärtich-Dresden, J. Szigeti und A. Schiering (Violine), der bekanntlich zum Nachfolger des nach Berlin übergesiedelten Konzertmeisters G. Havemann für die Dresdener Staatskapelle ausersehen ist. Auch zwei Gastdirigenten stehen auf der Liste; der eine für das Palmsonntagkonzert bleibt noch ungenannt, der andere, für das Bußtagskonzert am 23. Februar, ist Fritz Busch (Stuttgart). —r.

— Unter Leitung von Hofkapellmeister Laber gelangen u. a. folgende Werke in Gera zur Aufführung. Reußische Kapelle: Dittersdorf: Symphonie C dur; R. Wagner: Symphonie C dur; R. Strauß: Don Quixote; Gál: Serenade (Uraufführung); Kaun: 2. Symphonie; W. Stenhammar: Midwinter; C. Nielsen: Das Unauslöschliche; Bruckner: 4. Symphonie; Musikalischer Verein: Schreker: Vorspiel zu einem Drama; Hausegger: Aufklänge; Graener: Symphonie d moll; Othegraven: Die Heilige Nacht aus „Marienleben“; Klengel: Cellokonzert; H. Unger: Nacht; C. Franck und Reger: Orgelwerke, Brahms' 2. Symphonie; Beethoven: Missa solemnis. Bach: Sämtliche Brandb. Konzerte, verteilt auf beide Institute. Solisten: Elisabeth Rethberg, Prof. Max Pauer, J. Thornberg, Prof. Heinrich Kiefer, Prof. Alfred Sittard, Ravoth-Neugebauer, Agnes Leydhecker, Kammersänger Henke, Prof. Fischer. — Das Beethoven-Fest wurde auf 11., 12. und 13. Dezember ds. Js. verschoben.

Vermischte Nachrichten

— Auf Einladung des Deutschen Musiker-Verbandes hat in Berlin eine Sachverständigenkommission getagt zwecks Prüfung, welche Mittel und Wege anzuwenden seien, die bisher darniederliegende Ausbildung des Musikernachwuchses in neue Bahnen zu leiten. Diese Konferenz kam zu der Auffassung, daß das ganze Musikerausbildungswesen in Zukunft schulgemäß behandelt und ausschließlich dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung bzw. den Kultusministerien der Länder unterstellt werden müsse. Die bei der Berliner staatlichen Hochschule für Musik einzurichtende Orchesterschule soll unter Mitwirkung und Unterstützung des Deutschen Musiker-Verbandes zu einem Musterinstitut für Orchestermusikerausbildung ausgestaltet werden.

— Die Satzungen des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare, e. V., sind neu erschienen. Der Verband bezweckt den Zusammenschluß seiner Mitglieder zur Wahrung und Förderung ihrer Standes- und Berufsinteressen, insonderheit durch Einflußnahme auf die Vervollkommnung des musikalischen Unterrichtswesens durch Einrichtung und Ausgestaltung von Musikseminaren nach einheitlichen Grundsätzen und durch Schaffung von wirtschaftlichen Einrichtungen. — Die Statuten können vom Vorsitzenden, Musikdirektor Holtschneider, durch das Büro, Dortmund, Balkenstr. 34, kostenlos eingefordert werden.

— Im kommenden Winter gedenkt der städtische Kapellmeister zu Bochum i. W., Rudolf Schulz-Dornburg, mit Unterstützung der gesangunterrichtenden Lehrer sämtlicher Schulgattungen, des städtischen Orchesters, guter Solisten und Schülerchöre an mehreren Wochentag-Nachmittagen Jugendkonzerte mit künstlerisch hochwertigen Programmen zu ganz billigen Preisen zu veranstalten, um damit den von den am Ort befindlichen Konservatorien vorgezeichneten Weg wesentlich zu erbreitern. Fürs erste soll schon Ende Oktober die Kenntnis der verschiedenen Orchesterinstrumente unter anschaulicher Vorführung der Instrumente, ihrer Klangfärbung und mehrstimmigen Zusammensetzung vermittelt werden. M. V.

— Der Dresdner Stadtrat hat 275000 Mk. als Beitrag zur Deckung des Fehlbetrags des Dresdner Philharmonischen Orchesters bewilligt.

— In Stuttgart wird zur Organisation des Publikums die Begründung eines Theaterbundes vorbereitet, der ganz Schwaben umfassen soll.

— Ein in Literatur machender Herr, der auf den Namen R. Friedländer hört, hat einen Brief des jungen Billroth an seine Mutter benutzt, um daraus ein infames Bühnenstück, „Die Nacht der Jenny Lind", zu fabrizieren. Landsleute der großen und edlen Künstlerin haben gegen dies Machwerk, das die ehrliche Begeisterung des Medizinstudenten Billroth für seine Spekulation auf niedrige Sinnlichkeit verwertet, mit Recht öffentlichen Protest erhoben. Jetzt hat, wie die A. M.-Z. mitteilt, derselbe Herr Friedländer in einem Berliner Blatte (in welchem?) darüber Klage geführt, daß das ehemalige Wiesbadener Hoftheater den Franzosen statt Werken von Debussy und St.-Saëns eine abgestandene Zauberoper — gemeint ist die Zauberflöte — vorsetze. Findet sich denn kein Mensch, der dem „Deutschen" Friedländer das Leder so gerbt, daß ihm das Schreiben vergeht?

— In Hannover machen sich gegen die Ueberleitung des (früher kgl.) Opern- und Schauspielhauses vom preußischen Staat auf die Stadt Hannover starke Widerstände geltend, weil es der Stadtkasse unmöglich sei, den Fehlbetrag von rund zwei Millionen zu tragen.

— Die Stadtverordnetenversammlung in Plauen im Vogtland hat beschlossen, falls das Personal des Stadttheaters in diesem Winter wieder mit neuen Gehaltsforderungen hervortreten sollte, diese abzulehnen, und falls auf der Erfüllung der Forderungen bestanden wird, das Theater zu schließen. (Wird nicht allmählich die ganze Theaterfrage spruchreif? Es ist uns neulich im Gespräche vorgeworfen worden, wir hätten gegen die Theater Stellung genommen, weil wir davor warnten, unausgesetzt höhere Gagen zu verlangen und die künstlerische Tätigkeit (Proben!) immer weiter einzuschränken. Kein Vorwurf konnte unberechtigter sein. Wir nehmen uns nach wie vor der wirtschaftlich Schwachen an, machen aber auch immerfort auf die Folgen unüberlegter Gagenschrauberei aufmerksam. Was soll geschehen, wenn sich die Künstler durch Schließung der Theater eines Tages auf der Straße finden? Dahin aber kommt es unfehlbar, wenn die blinde Wirtschafterei von heute kein Ende nimmt. Was wir vor allem bekämpfen, ist dies: das Starwesen ist vom Uebel und muß fallen. Fallen muß auch das ungerechte und künstlerisch unkluge Urlaubswesen, wie es heute vielfach im Schwunge ist. Davon wird noch einmal ausführlich geredet werden müssen. Was aber kommen muß, ist die Organisation des Publikums. In Stuttgart soll ein dahin zielender Theater-Bund ins Leben gerufen werden.

*

Der Schluß des Aufsatzes Dr. Klungers über „Reinecke und Scheidemantel" muß aus redaktionellen Gründen in Heft 3 gebracht werden.

Besprechungen

* Neue Bücher.

Julien Tiersot: Un demi-siècle de Musique Française. Entre les deux Guerres (1870—1917). Paris, Fél. Alcan. 1918.

Tiersots Buch ist schon vor drei Jahren geschrieben resp. abgeschlossen worden. Man wird ihm in Deutschland mit der Achtung begegnen, die alle Veröffentlichungen des verdienten Historikers und Komponisten, der einst zu den begeisterten Besuchern Bayreuths gehörte, gefunden haben, wenngleich sich bei uns schwerlich jemand der Schlußapotheose, dem Fazit der Ausführungen Tiersots anschließen wird: „und von nun ab hat die französische Musik das Recht, im Konzerte der Völker den Platz zu beanspruchen, der ihr gebührt: er ist, fürchten wir uns nicht, es auszusprechen, der erste." Wir wollen darüber nicht lächeln. Im Hinblick auf Bach und seine Söhne, Händel, die Wiener Trios, die deutsche Romantik, Brahms, Wagner, Bruckner, Wolf, Strauß, Reger haben wir auch wohl schon ähnlich gesprochen und sprechen heute, da wir manchen Komponisten von großer und in die Zukunft weisender Bedeutung haben, von dem die Franzosen noch verteufelt wenig, wenn überhaupt etwas wissen, ebenso. Jedem Volke steht letzten Endes, mögen insbesondere die Narren bei uns auch heute noch unausgesetzt nach dem Auslande schielen und behaupten, dort sei eben alles besser und schöner, doch die Kunst der Heimat am nächsten. Und die Franzosen haben wirklich allen Grund, auf ihre augenblickliche Kunst stolz zu sein, da sie sich tatsächlich von fremden Einflüssen (im einzelnen, nicht in der Gesamtheit der Erscheinung ihrer Musik, die natürlich an die gemeinsame europäische Kunst gebunden ist) frei gemacht und eine nationale Schule begründet haben, die seit rund zwei Jahrzehnten an der Arbeit und auch bei uns in mancher ihrer Veröffentlichungen anerkannt ist. Ich beabsichtige, keine ausführliche Besprechung von Tiersots 241 Seiten umfassendem Werke zu schreiben. Dazu ist unser Raum zu beschränkt. Nach einleitenden Worten schildert Tiersot die 1871 auftauchende neue Generation und die Gründung der nationalen Schule, deren Devise die Ars Gallica war. Sie drang, nachdem die Pasdeloup-Konzerte das Publikum erzogen hatten, bis ins Herz der nationalen französischen Produktion vor. Berlioz, der in Frankreich viel verkannte, in Deutschland sehr geschätzte, wurde der französische Musikheros. Ich gebe Tiersot durchaus recht, wenn er sich dagegen erklärt, daß Berlioz' Genie in den wesentlichen Punkten seiner Manifestation von germanischen Einflüssen durchsetzt war: das anzunehmen, war eine Entgleisung deutscherseits, die aber der ernsten wissenschaftlichen Arbeit weniger als der Aus-der-Hand-in-den-Mund-Schreiberei zur Last fiel und fällt. Oder auch dem Festkleben auf dem Leim, den Berlioz selbst uns in gelegentlichen Bemerkungen hingestrichen hatte . . . Die Darstellung Tiersots wendet sich den Einzelerscheinungen zu. Bei Bizet stößt der Leser selbstverständlich auf den Namen Nietzsche. (O über den Wandel des Urteils! Was war doch Nietzsche beim Beginne des Weltkrieges den Galliern für ein verbrecherisches Subjekt . . . Jetzt und in diesem Zusammenhange ist er wieder zu „le plus profond" und „le plus subtil penseur" des damaligen Deutschlands befördert worden.) Sein Panegyrikus auf den Verfasser der Carmen gibt das schöne Brillantfeuerwerk des betreffenden Kapitelschlusses. Es folgen Giraud, Massenet, Rey(er), Delibes, Paladilhe, Dubois, Godard, St. Saëns, der Clemenceau unter den französischen Musikern, wie man ihn vielleicht nennen kann (Tiersot sagt von ihm, daß er, „von welcher Seite man ihn auch betrachte, wie die Ehre seiner Kunst, seines Landes und seiner Zeit" erscheine — was mich bei allem Respekt vor dem Künstler St. Saëns doch nur eine artige, aber etwas überblasene Fanfare deucht), Lalo, César Franck, V. d'Indy (Generalwäsche d'Indys, des früheren Wagnerianers sans peur et sans reproche; von den Werken des auch bei uns hoch geachteten Künstlers wird auch die Légende de St. Christophe, die ganz vor kurzem in Paris zur Uraufführung kam, noch berücksichtigt), die weitere Schule C. Francks, G. Fauré, E. Chabrier, die Schule des Conservatoire (u. a. A. Bruneau, G. Pierné, Debussy, Fl. Schmitt), denen teilweise die weiteren Ausführungen Tiersots gelten. Das Kapitel über Debussy habe ich mit besonderem Vergnügen gelesen, da es, wenn auch nichts eben Neues, so doch das Bekannte in guter Uebersicht und klarer stofflicher Anordnung gibt, und auch der Vorläufer des Impressionisten gedenkt wie des Einflusses des Meisters auf seine Zeit. Tiersot beschränkt sich darauf, die Tatsachen (oder doch das, was er dafür hält) festzustellen. Schade, daß er dabei nicht den Ausgangspunkt von Debussys harmonischen Neuerungen anzieht, die Verwendung primärer Obertöne und die weitere Tatsache, daß im Grunde nur hierin, nicht aber in der erfinderischen Stärke Debussys das Interesse an seiner Kunst begründet liegt. Wenn er, hier wie auch sonst gelegentlich einen Blick auf Deutschland werfend, feststellen zu müssen glaubt: „l'on sait du reste que les Allemands n'ont jamais voulu admettre que les musiciens français fussent capables d'autres choses que d'opéras-comiques", so muß das — leider — als eine bewußte und lächerliche Fälschung der Wahrheit bezeichnet werden. Aber keine Aufregung deswegen: liegt nicht vielleicht in diesem ganz unnötigen Hereinzerren vermeintlicher deutscher Ansichten eine wenn auch nur indirekte Anerkennung des Wertes des deutschen Urteils? Im Schlußkapitel, das sich mit der Zeit nach 1900 beschäftigt, ist von Florent Schmitt, M. Ravel, Dupont u. a. die Rede. Nicht ohne daß es, wie ich oben schon anführte, an der üblichen französischen Selbstbeweihräucherung dabei fehlte. — Alles in allem ein Buch, wie es nur ein Franzose schreiben konnte — leicht, elegant, geschickt. Ein Buch auch, das tatsächlich zu unterrichten vermag, wenn ihm auch das abgeht, was wir von derartigen Werken verlangen: daß sie die kritische Stellung ihrer Verfasser zum dargestellten Stoffe erkennen lassen. Gewiß, objektive Kritik ist, falls sie in Kunstfragen überhaupt möglich ist, jedenfalls da nicht denkbar, wo es sich um die Bewertung von Kunstwerken handelt, die einer als ihr Zeitgenosse erlebt. Aber etwas wie eine Scheidung der Geister, unter denen sich doch die größten Gegensätze befinden, hätte Tiersot schon vornehmen können und sollen. Aber am Ende hat er ja nicht um unsertwillen sein Buch geschrieben. Die Franzosen von heute sonnen sich im Ruhme ihrer jungen nationalen Musik. Sind sie nicht darum zu beneiden? Sie pflegen und fördern die Erzeugnisse ihrer heimischen Kunst mit allen Machtmitteln. Und was tun wir? W. N.

Schluß des Blattes am 30. September. Ausgabe dieses Heftes am 21. Oktober, des nächsten Heftes am 4. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 3

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Das Unbewußte in der Musik.

Von G. F. Kühn.

„Der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht, und sich sodann in den Grenzen der Begreiflichkeit zu halten." Dieses schöne, freimütige Wort Goethes (Gespräch mit Eckermann am 11. Juni 1815) stellt die wissenschaftliche Forschung für den Menschen gewissermaßen als eine sittliche Forderung hin, betont aber auch die Unzulänglichkeit alles menschlichen Wissens und Könnens und damit gleichzeitig die daraus sich ergebende Forderung maßvollen, vorsichtigen wissenschaftlichen Urteilens. Noch immer ist die Welt voller Probleme und Rätsel, die ihrer Lösung harren, nicht bloß auf dem Gebiete der Wissenschaften, sondern auch auf dem der Künste. Unser Thema führt uns zu einem dieser Probleme, dem wir auf dem Gebiete der Musik im folgenden weiter nachgehen wollen.

Das Problem des Unbewußten ist nicht ein modernes. Schon die Philosophie des Altertums hat sich damit beschäftigt (Plato, Galenos, Plotinus); in der Neuzeit ist es seit Leibniz aufgetreten und fast alle großen Philosophen haben sich damit befaßt, E. v. Hartmann hat es sogar zur Grundlage eines philosophischen Systems gemacht. Seit Fichte ist es in die Psychologie eingedrungen, von den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an in die medizinische Wissenschaft (Gebiet der Psychiatrie) und zuletzt in die psychologische Aesthetik. Es kann hier nicht Aufgabe sein, die Entwicklung der Hypothese vom Unbewußten in Philosophie und Psychologie darzulegen, sie ist auch heute noch keineswegs abgeschlossen, und es gibt noch immer Vertreter der Wissenschaft, die ein Unbewußtes nicht anerkennen wollen. Aber immer mehr stoßen die Forscher, wenn sie das Bewußtsein zum Problem machen, „auf eine andere Welt, auf Untergründe und Hintergründe des bewußten Lebens, die selbst entweder nicht mehr oder doch nicht bewußt, selbst ihrer Natur nach unbewußt schienen, aber die eigentlich dirigierenden Kräfte für den Ablauf des bewußten Lebens waren, die Faktoren, die geradezu darüber entschieden, was bewußt werden dürfe, die Drähte, welche die Marionetten der bewußten Erlebnisse kommen, sich verbinden und verschwinden lassen." (A. Fischer: Untergründe und Hintergründe des Bewußtseins. Deutsche Schule, 1915.)

Was ist nun unter dem „Unbewußten" zu verstehen? Die neuere und neueste Psychologie bezeichnet damit alle die wirksamen Kräfte des Seelenlebens, die sich der Herrschaft des bewußten Denkens entziehen: die angeborenen Anlagen, die Summe aller Vorstellungs- und Erinnerungsbilder, die überhaupt einmal durch die Pforten des Bewußtseins gegangen sind, ein differenziertes Gefühls- und Affektleben, alles, was wir uns im Leben beiläufig oder nebenher als geistiges Gut angeeignet haben, Beobachtungen und Erfahrungen, das seelisch unerledigt Gebliebene, das Uneingestandene, das Verdrängte, Triebe und Leidenschaften.

Stellen wir uns nun die Frage: Welche Rolle spielt das Unbewußte in der Musik? Wir versuchen sie zu beantworten zuerst im Hinblick auf das musikalische Schaffen und sodann in bezug auf das musikalische Genießen. Das gesamte Unbewußte teilen wir in drei Gruppen: Anlagen, differenziertes Gefühls- und Affektleben, erworbenes geistiges Gut, und gehen nun zunächst der Wirkung dieser Gruppen im künstlerischen Schaffen des Musikers nach.

Als erste Gruppe stellen sich uns die sogenannten „Anlagen" dar. In der Psychologie haben sie lange einen vielumstrittenen Begriff gebildet. Zweifellos müssen neben den erworbenen Dispositionen (Gedächtnis) auch angeborene oder ursprüngliche angenommen werden, d. h. „angeborene Züge der psychischen Konstitution, durch welche die Individuen zu besonderen Leistungen bezw. zu gewissen lebenslänglich gleichen, formalen Eigentümlichkeiten ihres Denkens, Fühlens, Wollens, Wertens befähigt werden. Es dürfte bei voraussetzungsloser Betrachtung kaum Zweifel erregen, daß den Leistungen auf wissenschaftlichen und künstlerischen Kulturgebieten schon Unterschiede der Anlage vorangehen, zugrunde liegen (A. Fischer, l. c.)." Anlagen sind etwas Psychisches, und ebenso sicher sind sie „unbewußt". Die moderne Psychologie erkennt die Unbewußtheit dieser angeborenen Dispositionen an, wenn auch nicht immer ihre psychische Natur.

Wie zeigt sich nun die Wirkung dieser Anlagen, dieses „Unbewußten" beim Musiker? Wenn Albrecht Dürer vom Maler behauptet hat, daß er „innerlich voll Figur" sei, so wird man vom Musiker sagen dürfen, er sei innerlich voller Klänge. Sein ganzes Denken und Empfinden nimmt den Weg durch das Ohr. Diese außerordentliche Empfindlichkeit des Gehörsinnes muß sich schon frühzeitig bemerkbar machen, meist schon in der ersten Kindheit. Die Lebensgeschichte unserer großen Tonmeister liefert reichlich Beweise dafür (vergl. Max Graf: Die innere Werkstatt des Musikers. Wien 1910. Oswald Feis: Studien über Genealogie und Psychologie der Musiker. Wiesbaden 1910).

Aus der Fülle solcher Tatsachen ergibt sich, daß die musikalische Anlage in der Regel bereits im vierten Lebensjahre hervortritt. Diese Erscheinung fällt zusammen mit der psychologischen Beobachtung, daß gerade das vierte Jahr der Zeitpunkt der ersten Blüte reicheren Seelenlebens ist. Damit hängt es auch zusammen, daß die Meister, die auf eine heitere, frohe Kindheit, auf ein harmonisches Leben im Elternhause zurückblicken konnten, in ihrer Musik das sinnliche Element, die Freude am Klange, besonders erkennen lassen. Das beste Beispiel hierfür bieten Mozart und Mendelssohn, das Gegenstück sehen wir an Beethoven.

Sicher ist, daß in einem solchen Alter nicht vom musikalischen Denken, vom reflektierenden Verstande die Rede sein kann. In allen diesen Frühreifen wirken eben psychische Dispositionen, das „Unbewußte". Und dieses Unbewußte setzt seine Wirkung das ganze Leben hindurch fort. Die Fülle der Produktivität erscheint gewöhnlich erst mit dem Eintreten der Geschlechtsreife, in der sich mit der Freude am Klange das nun erwachende

reiche Affektleben des Künstlers verbindet, denn die seelische Reizsamkeit ist ja in dieser Periode außerordentlich stark. Wie groß die Wirkung des Unbewußten von hier ab ist, das zeigt sich auch in der eigentümlichen Wahrnehmung, daß solche künstlerisch stark beanlagte Geister längere Zeit oft im unklaren darüber gewesen sind, nach welchem besonderen künstlerischen Gebiet sich die innere Spannung und Erregung entfalten werde. Grillparzer und Otto Ludwig glaubten zu Musikern geboren zu sein, und doch wurden sie später Dichter. Umgekehrt ist uns von Tonkünstlern bekannt, daß sie geglaubt haben, Dichter werden zu müssen, z. B. Robert Schumann.

Die Anlagen bilden also gleichsam den geheimnisvollen Mutterboden, aus dem der Urquell des Schaffenstriebes in reicher Fülle hervorbricht, oft so unwiderstehlich, daß ihn der Künstler als Drang, ja als Zwang empfindet. Goethe hat einmal im Gespräch mit Eckermann (am 11. März 1828) gesagt: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Danke zu empfangen und zu nehmen hat.“ Den gleichen Gedanken haben Schiller und die Philosophen Schelling und E. v. Hartmann ausgesprochen, und der Psycholog Ebbinghaus bekennt: „Wollte man alles unwillkürlich Gelingende und alle Wirkung des Unbewußten aus dem künstlerischen Schaffen herausnehmen, so würde wenig genug übrigbleiben (Psychologie, II, 654).“ Eine Fülle von Zeugnissen selbstbeobachtender Musiker (Brahms, Robert Franz) bestätigt diese Behauptungen, und am kürzesten und klarsten hat sie Richard Wagner ausgesprochen in den Worten: „Der Künstler ist der Wissende des Unbewußten“.

Wenn wir aus den bisherigen Ausführungen die Ueberzeugung gewinnen müssen, daß als Grundlage des musikalischen Schaffens die Anlagen (als das Unbewußte) anzusehen sind, so dürfen wir doch nicht in den Irrtum verfallen, anzunehmen, daß das musikalische Schaffen in seiner Gesamtheit lediglich unter der Herrschaft des Unbewußten stehe. Schiller sagt in einem Briefe an Goethe (27. März 1801): „Das Bewußte mit dem Besonnenen vereint, macht den praktischen Künstler aus.“ Goethe hat ihm zugestimmt und noch besonders betont, daß zwar das Genie unbewußt hervorbringe, daß aber „Reflexion und Tat“ hinzukommen müssen, wenn musterhafte Werke entstehen sollen, d. h. daß zum Formen und Ausgestalten des Unbewußten die künstlerische Reflexion unerläßlich sei, die in die vom Unbewußten gegebenen Gedanken Ordnung und Klarheit zu bringen habe. Das gilt voll und ganz auch für das Schaffen des Tonkünstlers. Wie groß die ausfeilende, verstandesmäßige Arbeit hier sein kann, das offenbart am besten Beethovens Art des Schaffens. Seine Skizzenbücher zeigen uns deutlich, wie er, dem das Unbewußte die Ideen in einer Ueberfülle darbot, ordnete, verbesserte, auswählte. Auch das Schaffen Joh. Seb. Bachs ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Bedeutung der verständigen Arbeit des Genies; bei diesem Tonmeister erkennen wir sogar eine Ueberschätzung dieser Arbeit, wenn er sagt: „Wer so fleißig ist, wie ich, wird auch solche Werke machen wie ich“. Die Schriften von Schumann, Weber, Berlioz und vor allem von Richard Wagner enthalten eine Fülle künstlerischer Reflexionen, die, wenn sie auch nicht immer auf das eigene Schaffen direkten Bezug haben, mit diesem doch eng verknüpft oder von ihm abhängig sind.

So stellt sich die Umwandlung des Unbewußten in die künstlerische Form als eine Geistesarbeit von höchster Bedeutung dar. Freilich ist zu dieser Arbeit, wenn sie künstlerische Früchte bringen soll, eine Harmonie zwischen Phantasie und Verstand, zwischen Unbewußtem und bewußter, verständiger Arbeit notwendig. Bei vielen Musikern erscheint diese Harmonie als ein Geschenk der Natur; sie offenbart sich dann in einem fast spielenden Schaffen, wie bei Mozart und Schubert. Demgegenüber steht aber oft auch ein verständiges Arbeiten gleich einem schweren Kampfe mit der übermächtigen Fülle des Unbewußten, so bei Beethoven. Seine Skizzenbücher sind auch dafür der deutlichste Beweis. Sie offenbaren ein förmliches Ringen mit der machtvollen Fülle der Spannungen und Regungen des Unbewußten in den Tiefen seiner Seele. Auch Richard Wagner hat diese Harmonie im Schaffen nicht immer leicht gewonnen. „Wenn ich etwas fertig habe,“ sagt er nach Vollendung des Parsifal, „ist es mir immer, als hätte ich eine ungeheure Angst aus dem Leibe geschwitzt.“ Gelingt es dem Künstler nicht, zwischen Unbewußtem und bewußtem Verstand das Gleichgewicht, die Harmonie herzustellen, dann tragen seine Geistesprodukte den Charakter des Formlosen, eines Gemenges von Genialem mit Trivialem. Solche Künstler hat Th. Vischer als „fragmentarische Genies“ bezeichnet.

Fassen wir die bisherigen Ausführungen zusammen: Die Grundlagen des musikalischen Schaffens sind Anlagen, psychische (hirnphysiologische) Dispositionen, die in das Gebiet des Unbewußten gehören. Sie liefern den Ursprung der Grundidee (die Totalkonzeption) künstlerischer Werke, machen aber eine weitere, bewußt formende Geistestätigkeit nicht etwa überflüssig, sondern sogar notwendig.

Als die zweite Gruppe des Unbewußten betrachten wir das differenzierte Gefühls- und Affektleben. Wie nach Dürer ein Maler „voller Farbe“, so ist ein Musiker „voller Töne“. Alle Eindrücke, Gefühlsregungen, Erinnerungen verwandeln sich in ihm unbewußt in klangliche Vorstellungen. Hierin liegt das Geheimnis der produktiven Stimmung, das Eintreten der künstlerischen Konzeption. In seinem Innern haben sich Bilder in Gestalt von Tonreihen angesammelt, und sie sind mit seinem Affektleben die innigste Verbindung eingegangen. Ein kleiner Anstoß in Form eines Affekts, einer Erinnerung, einer sinnlichen Wahrnehmung, eines äußeren Eindrucks genügt, die Klangbilder in die Erscheinung treten zu lassen.

Das Gefühls- und Affektleben eines Künstlers ist infolge der Anlagen unbedingt viel stärker und feiner differenziert als das des Normalmenschen und reagiert deshalb viel leichter auf die mannigfaltigsten Eindrücke. Vorgänge und Erscheinungen in der Natur, die den Verstandesmenschen völlig unberührt lassen, machen auf den Künstler einen besonderen Eindruck und lösen beim Musiker Tonbilder aus. Er geht durch die Natur, durch die Welt wie ein Träumer, so wie ihn Karl Hauptmann in „Einhart der Lächler“ darstellt. „Was Motiven, die im Unbewußten einherstreifen, die Lebenskraft gibt, ist ihre Verbindung mit Stimmungen, Wünschen, Vorstellungen, die aus den tiefsten Seelengründen stammen. Klänge, Tonformen, Musikformen an sich sind flüchtige Erscheinungen, die leicht zerfallen. Sie unterliegen Umformungen, sind wie Wachs biegsam. Erst wenn sie mit Gemütserregungen des Unbewußten verschmelzen, wenn sie affektiv betont werden, werden aus Klanggruppen Lebewesen. Das erhält sie, gibt ihnen die Energie, verwandten Tonstoff heranzuziehen und zu wachsen. Es ist mit Tonformen nicht anders wie mit visuellen Erinnerungsbildern. Erinnerungen haften in unserer Seele nicht nur, weil sie bunt und lebhaft sind. Hinter diesen Bildern steckt ein Bild unseres Lebens; Leiden und Freuden, altes Träumen und Sehnen sind hinter ihnen verborgen. Wenn sich in uns eine Stimmung regt und nach einer Ausdrucksform sucht, so reißt sie alle Erinnerungsbilder in die Höhe, die mit gleichen Stimmungen verknüpft sind. So ist es auch mit den Tönen und Tonvisionen.“ (Graf: „Innere Werkstatt des Musikers.“) So wird es verständlich, wenn in der Musik aller großen Künstler die Grundzüge ihres Wesens, ihres Gefühlslebens sich widerspiegeln. Mozart, Mendelssohn, Schubert konnten gar nicht anders musizieren, als sie es eben getan haben. Eine harmonische, heitere Stimmung durchzog und erfüllte ihr ganzes Wesen, und diese Grundstimmung kennzeichnet auch ihre Musik. Schumann, Weber, Cornelius nennen wir Romantiker und bezeichnen damit die Grundrichtung ihres Seelenlebens, nämlich das Weiche, Träumerische,

Phantastische, das unerfüllte Sehnen und Wünschen. Richard Wagner, dessen Seele erfüllt war mit Bildern, der also hervorragend visuell veranlagt erscheint, mußte infolgedessen dazu gelangen, sich der Oper, dem musikalischen Drama zuzuwenden; ein Symphoniker konnte nicht aus ihm werden. Am gewaltigsten äußern sich die Erlebnisse und Erfahrungen eines an Kämpfen bitterster Art reichen Lebens in Beethovens Musik.

Den Augenblick der künstlerischen Konzeption bezeichnet man als „Inspiration". Das Zustandekommen einer solchen Inspiration zeigt recht deutlich das Walten des Unbewußten in dieser Hinsicht, daß Wahrnehmungen und Eindrücke, die dem gewöhnlichen Menschen zumeist entgehen oder gar gleichgültig sein können, dem Künstler den Anstoß zu einer Idee geben können.

Außerordentlich groß ist die inspirierende Kraft der Natur in ihren unzähligen Vorgängen und Erscheinungen. Sie ist deshalb so stark, weil sie in so reichem Maße in der leicht erregbaren Künstlerseele die verschiedenartigsten Stimmungen zu erwecken und zu verstärken vermag. Sie öffnet ihm das Herz und redet eine ihm verständliche Sprache. Unzählige herrliche Tonschöpfungen sind auf solche Naturinspirationen zurückzuführen! Wir erinnern nur an Beethoven (Pastoralsymphonie), Schubert (Lieder), Mendelssohn (schottische Symphonie, Fingalshöhle, Hebriden), Gade (Hochland), Weber (Wolfsschlucht-Szene), Wagner (Fliegender Holländer, Karfreitagszauber), Strauß (Alpensymphonie) usw.

Wie auch sinnliche Wahrnehmungen von Kunstwerken, z. B. Bilder, die Inspiration vermitteln können, das bezeugt R. Schumann, wenn er sagt: „Der gebildete Musiker wird an einer Rafaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie, . . . dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um." In diesem Sinne hat ja Kaulbachs „Hunnenschlacht" Liszt zu seiner gleichnamigen symphonischen Dichtung angeregt.

Zahlreich sind auch die Fälle, daß Gedichte das musikalische Schaffen inspirieren. So ist Schubert fast augenblicklich die Konzeption zu seiner „Erlkönig"-Vertonung gekommen, als er zum ersten Male die Dichtung gelesen hatte.

Wie oft die unbedeutendsten Ereignisse und Erlebnisse genügen können, eine Inspiration hervorzurufen, das zeigt ein Vorkommnis aus C. M. v. Webers Leben: Eine Menge mit den Beinen nach oben zusammengesetzter Tische und Stühle im Garten des Linkeschen Bades in Dresden erweckte in ihm die Vorstellung von Fanfaren-Trompeten und regte ihn zur Komposition eines großen Marsches an. Etwas ähnlich Absonderliches ist von Mozart berichtet, der sein Don-Juan-Motiv fand, als er eine Apfelsine erblickte, deren Anblick ihn an ein fünf Jahre zuvor in Italien gehörtes neapolitanisches Volkslied erinnerte.

Von außerordentlicher Wichtigkeit für das Schaffen des Künstlers erscheinen Erinnerungen, Erlebnisse und Erfahrungen der Kindheit. Auf die große Bedeutung der Kindheitseindrücke hat schon Goethe hingewiesen, wenn er im „Wilhelm Meister" (II. Buch, Kap. 9) den unbekannten Reisegefährten sagen läßt: „niemand glaube, die ersten Eindrücke der Jugend verwinden zu können". In ihrem vollen Umfange ist sie aber erst in der neueren Zeit erkannt und gewürdigt worden durch die Wissenschaft der Psychoanalyse, deren Begründer der Wiener Professor Sigmund Freud ist. Er nennt solche bedeutungsvolle Vorgänge aus früher Kindheit „das Infantile" und sagt: „Das Unbewußte ist das Infantile". Ueber diese infantilen Eindrücke urteilt Pfister („Die psychoanalytische Methode", S. 100), daß von ihnen die höchsten Schöpfungen der Kunst in hohem Grade abhängig und geradezu in ihnen vorgebildet seien. Dieses Infantile beschränkt sich nicht auf äußere Wahrnehmungen, es wirkt auch in affektiven Eindrücken auf das ganze Triebleben. In Mozarts Musik spiegelt sich die Erinnerung an eine heitere, sonnige Kindheit wieder. Die gegenteiligen Erfahrungen machten Beethoven zu einem herben Charakter, bei dem oft genug die Sehnsucht nach Glück und Freude durchbricht. Bei ihm wirkt das Unbewußte stark als das Verdrängte, durch die ungünstigen Verhältnisse der Jugendzeit Unterdrückte.

Gerade auf dem Gebiete dieser Aeußerung des Unbewußten hat die Psychoanalyse schon viel geleistet und verspricht noch manche wertvolle Resultate. In Richard Wagners Werken spielt eine große Rolle die eine dritte Person benachteiligende Liebe, so im Verhältnis von Senta zum Holländer, Elisabeth zu Tannhäuser, Siglinde zu Sigmund, Isolde zu Tristan. Sollte hierzu nicht der tiefste Grund in seinem eigenen Triebleben liegen (Verhältnis zu Mathilde Wesendonck und Cosima Bülow)? Max Graf führt diese Neigung zurück auf das infantile Verhältnis zu seinem Stiefvater Geyer (Graf: „Richard Wagner im Fliegenden Holländer").

Wie die Fülle des Verdrängten, des Unterdrückten, das die Psychoanalyse als „Komplex" (d. i. gefühlsbetonte, zusammenhängende Vorstellungsgruppe, die ganz oder zum größeren Teile dem Unbewußten verfallen ist) bezeichnet, das ganze Schaffen und Leben des Künstlers beherrscht, das hat Richard Wagner einmal ausgesprochen mit den Worten: „Mich kommen jetzt oft eigene Gedanken über ‚die Kunst' an, und meist kann ich mich nicht erwehren, zu finden, daß, hätten wir das Leben, wir keine Kunst nötig hätten."

Fassen wir die Ausführungen zusammen: die Wirksamkeit des Unbewußten offenbart sich beim schaffenden Künstler auch nach der Seite des gesamten Gefühls- und Trieblebens. Gefühle, Affekte und Triebe erscheinen bei ihm außerordentlich entwickelt, sowohl quantitativ als auch qualitativ. Erinnerungen, äußere und innere Eindrücke und Erlebnisse regen ihn an zu Stimmungen und inneren Phantasien und nötigen ihn geradezu zu musikalischer Ausdrucksform. Der genaue innere psychologische oder psycho-physische Vorgang ist uns noch unbekannt.

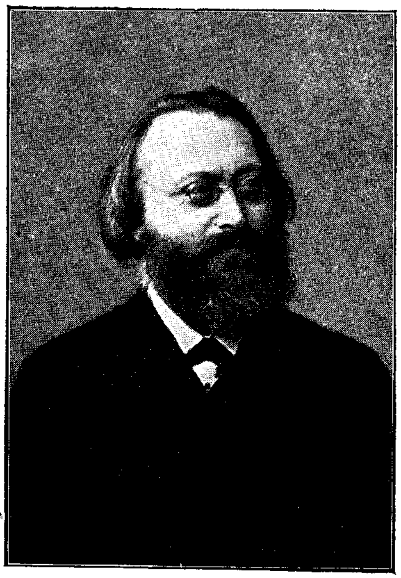
Als dritte Gruppe des Unbewußten bezeichnen wir das erworbene geistige Gut. Darunter verstehen wir beim schaffenden Künstler alle Einflüsse der Zeitgenossen und insbesondere der Vorfahren (nicht bloß im Sinne der Familienvorfahren!). Jeder Künstler lernt von den Vorbildern der großen Meister seines Faches, und die Wirkung solcher Studien macht sich in seinen Jugendwerken geltend. Erst nach und nach, bei dem einen früher, bei dem andern später, bricht sich die Eigenart Bahn, bis sie dann zum selbständigen, persönlichen Stil wird. Diese Wirkungen machen sich bei großen Künstlern so unbewußt geltend, daß von einer bloßen Nachahmung nicht gesprochen werden kann. So sehen wir Beethoven von Haydn, Wagner von Meyerbeer, Reger von Bach, Strauß von Wagner beeinflußt, und wie ungeheuer groß ist nicht Richard Wagner als Vorbild auf dem Gebiete der Oper noch jetzt! Erst die neuere psychologische Aesthetik hat diesen Beziehungen größere Beachtung geschenkt und gründliche Untersuchungen angestellt. Zu was für überraschenden, traditionelle Anschauungen umwandelnden Resultaten solche Untersuchungen führen können, dafür bieten die Ergebnisse der Mozart-Forschung ein treffliches Beispiel (vergl. Wallner: „Neuere Mozart-Literatur". N. M.-Z. 1918, Heft 11, 12).

So haben wir denn gesehen, wie alle drei Gruppen des Unbewußten im musikalisch-künstlerischen Schaffen ein hochbedeutsames, wesentliches Moment bilden. Möge es der psychologischen Aesthetik im Verein mit den Grenzwissenschaften gelingen, durch weiter fortschreitende Untersuchungen immer mehr das Dunkel des unbewußten Seelenlebens auf dem Gebiete des Kunstschaffens aufzuhellen. (Schluß folgt.)



Zur Erinnerung an Max Bruch.

Max Bruch ist am 2. Oktober in Berlin sanft entschlafen. Seit Monaten war das Ende des 83jährigen Greises vorauszusehen. Der Schöpfer des g moll-Violinkonzertes, wohl des Werkes, das Bruchs Namen noch lange lebendig halten wird, gilt heute hauptsächlich unseren Chorvereinen als der Meister, dessen Werke zu pflegen mehr als ein **nobile officium** bedeutet. Sie singen seinen Frithjof aus einem Herzensbedürfnis heraus und tun, mag man vom rein künstlerischen Standpunkte aus gegen Bruch sagen, was man wolle, recht daran. In einer Zeit, die den Zusammenhang mit dem echt Gesangsmäßigen auch auf dem Gebiete der Chorkomposition stark lockerte und sich auch hier ins Experimentieren verlor, hat Bruch die künstlerische Ueberlieferung eines an sich durchaus edlen Gesangsstiles hochgehalten, ohne sich von den Forderungen seiner Zeit ganz fernzuhalten. Das ist sein Verdienst, das ihm nicht geschmälert werden darf, auch wenn nicht verschwiegen werden kann, daß er nicht selten in ein stark konventionelles Fahrwasser hineingeraten ist. Die Geschichtsschreibung wird ihn nie und nimmer unter die größeren Meister einreihen, ihm aber eine dauernde Stelle unter den tüchtigen Männern anweisen können, die das vorhandene Kunstgut mit treuem Sinne gehegt und gepflegt haben.



Max Bruch †.

Max Bruch wurde am 6. Januar 1838 in dem damals noch so sangesfrohen Köln am heiligen deutschen Strome geboren, empfing den ersten Musikunterricht von seiner Mutter, die eines vortrefflichen Rufes als Musiklehrerin genoß und unter den Künstlern der ersten rheinischen Musikfeste als gefeierte Sopranistin erschien. Daneben leitete seine Ausbildung der Hesse H. K. Breidenstein (1796—1876), der, ursprünglich Jurist und Philologe, seit 1821 in Köln ansässig war, Vorlesungen über Musik hielt, Unterricht erteilte und 1823 Universitätsmusikdirektor in Bonn wurde, wo von ihm die erste Anregung zur Errichtung des Beethoven-Denkmals ausging. Breidenstein förderte Bruchs Kompositionsstudien so glücklich, daß dieser bereits als Knabe von 14 Jahren in Köln eine Symphonie zur Aufführung bringen lassen konnte. 1853 wurde Bruch Stipendiat der Mozart-Stiftung und erhielt als solcher den Unterricht F. Hillers in der Theorie und Komposition, K. Reineckes, der von 1851—54 Lehrer am Kölner Konservatorium war, und Ferd. Breunungs im Klavierspiel. 1858 debütierte Bruch als dramatischer Komponist mit seiner Vertonung von Goethes „Scherz, List und Rache" und wirkte bis 1861 in seiner Vaterstadt als Lehrer, um dann nach dem Tode seines Vaters eine längere Studienreise durch die deutschen Lande anzutreten. Sie führte Bruch zuletzt zur Aufführung seiner Oper „Loreley", die er auf Geibels ursprünglich für Mendelssohn geschaffenen Text komponiert hatte, nach Mannheim. Hier machte er sich seßhaft (bis 1864), schrieb mehrere seiner bekannten Werke (so Frithjof) und begab sich 1864/65 abermals auf Reisen, lebte in den beiden folgenden Jahren in Koblenz als Musikdirektor und übersiedelte 1867 als Hofkapellmeister nach Sondershausen. Drei Jahre später war Bruch in Berlin und brachte dort eine nur wenig beachtete Oper Hermione zur Aufführung. 1873 zog er nach Bonn, wo er während fünf Jahren, abgesehen von zwei Reisen nach England, ausschließlich der Komposition lebte. Dann rief den Wanderfrohen der Sternsche Gesangverein in Berlin als seinen Dirigenten an Stockhausens Stelle, die Bruch indessen nur zwei Jahre bekleidete, da ihm die **Philharmonic Society** in Liverpool das bisher von Julius Benedict (1804—1885) verwaltete Amt ihres Leiters übertrug. Nachdem sich Bruch zwei Jahre zuvor mit der Berliner Sängerin Klara Tuczek vermählt hatte, zog er 1883 als Nachfolger von B. Scholz nach Breslau, wo ihm die Direktion des Orchestervereins übertragen wurde. 1891 folgte Bruchs abermalige Uebersiedlung nach Berlin: er wurde Leiter einer akademischen Meisterschule und Kgl. Professor. 1893 erhielt er den Titel eines **Dr. mus. h. c.** von der Universität Cambridge, welcher Ehrung später die französische Akademie der Künste die eines korrespondierenden Mitgliedes anschloß. Auch die Heimat hatte noch allerlei Auszeichnungen für Bruch bereit. So erhielt er 1908 den Orden **Pour le mérite.** 1910 trat Bruch, der lange Zeit Vorsitzender der Musiksektion des Senates der Kgl. Akademie der Künste und deren Ehrenmitglied war, in den wohlverdienten Ruhestand und lebte in voller geistiger Frische seiner Familie und seiner Arbeit in Berlin-Friedenau. Vor etwa zwei Jahren wurde ihm die Gattin durch den Tod genommen. Nun ist der allezeit Fleißige ihr gefolgt. — Ueberblicken wir Bruchs Lebenswerk, so treten von selbst die Chorkompositionen durch Zahl und Bedeutung hervor: Frithjof (1864), Schön Ellen (1867), Odysseus (1872), Arminius (1875), Glocke (1878), Achilleus (1885), Feuerkreuz (1889), das Oratorium Moses (1894), Gustav Adolf (1898), Nal und Damajanti (1903) und viele andere kleinere Arbeiten (auch solche für Männer- und Frauenchor). Daneben treten die Klavierlieder stark zurück und auch von seinen Instrumentalwerken (Violinkonzerte in g Op. 26, in d Op. 44, in d Op. 58, Konzertstück, Romanze, Fantasie, Tänze usw.) lebt im Grunde genommen nur das g moll-Konzert, dem seinerzeit Sarasate weiteste Verbreitung schuf und das heute Repertoirestück aller guten Geiger ist. Vergessen sind Bruchs Symphonien wie seine Kammermusik und auch von den Opern ist nicht mehr die Rede. Im Grunde genommen bleibt also nur eine bescheidene Auslese von solchem, was aller Wahrscheinlichkeit nach der Zeit trotzen wird. Darunter steht unbedingt das Violinkonzert in g moll obenan, das als ein echtes Kunstwerk neben Mendelssohns Op. 64 genannt werden darf, ohne von diesem erdrückt zu werden, muß Bruch gleich als der stilistisch abhängige bezeichnet werden. Mendelssohn, aber auch Schumann und zuletzt Wagner, haben ihn ohne Frage beeinflußt, wie er denn keineswegs eine eigenstarke Persönlichkeit war. Sein Stil zeigt blühende Harmonik, gediegene kontrapunktische Arbeit und farbenreiche Instrumentierung, der Ausdruck geht aber nicht eigentlich in die Tiefe, sondern bevorzugt die direkt ansprechende melodische Wärme und formale Glätte. Bruch gehört zu den bequem zu genießenden Meistern mittleren Grades, die dem Hörer keine Rätsel aufgeben, aber auch da, wo sie das Banale anstreifen, immer noch die Wohlanständigkeit des Tones zu wahren verstehen.

Historisch wird man seine Pflege der weltlichen Kantate nicht gering einschätzen dürfen. Bruch ist mit ihr aus der Chorliteratur herausgewachsen, die im Anfange des 19. Jahrhunderts weniger eine künstlerische als eine kulturgeschichtliche Bedeutung gewann. Als Oratorienkomponisten wird man Bruch an Friedr. Schneider und Mendelssohn, als Schöpfer vielgesungener weltlicher Kantaten insbesondere an G. Vierling (1820—1891) angliedern. Ein Vergleich Bruchs mit Kiel und Brahms, wie er hie und da versucht wird, ist nicht möglich, da er, von dem unendlich vielseitigeren und geistig ganz anders gearteten Brahms selbstredend überhaupt abgesehen, Kiel weder als gleich tief schürfender Kontrapunktiker noch als ebenso gedankenschwerer Komponist an die Seite gestellt werden kann. W. N.

Für Arnold Schönberg.

Von Dr. Hermann Erpf (Pforzheim).

Es soll hier nicht die Frage aufgeworfen werden, ob Arnold Schönberg einer der ganz großen Meister ist, oder ob er es nicht ist. Diese Frage wird — das könnte beiden Parteien zur Beruhigung dienen — erst von dem künftigen Geschlecht beantwortet werden. Aber die Aufgabe unserer Zeit ist es, diese Antwort vorzubereiten, indem wir zunächst einmal die Frage in entsprechender Form stellen. Dies geschieht durch Aufführungen der Werke Schönbergs, für die zu wirken der Zweck dieser Zeilen ist.

Vor dem Krieg boten wenigstens die größeren Musikstädte ab und zu ein Werk von Schönberg; heute scheint die Aufführungsziffer wieder sehr zurückgegangen zu sein. Gewiß ist ein Grund dazu die große technische Schwierigkeit; aber der ausschlaggebende Grund ist wohl die Gleichgültigkeit vieler Musiker gegen das zeitgenössische Schaffen in Verbindung mit der schroffen Ablehnung, die Schönberg heute noch immer in weitestem Maße erfährt. Andererseits stehen eine Anzahl ebenso entschiedener Anhänger, denen man wohl weder musikalische Urteilsfähigkeit, noch künstlerische Ehrlichkeit absprechen kann. Offenbar liegt hier ein Problem vor, und es kann höchstens gefragt werden, ob es bedeutend genug ist, um ernsthaft untersucht zu werden.

Jeder beantworte sich diese Frage selbst, indem er sich vergegenwärtigt, was heute an Werken lebender, noch zur Diskussion stehender Komponisten zur Aufführung gelangt. Demgegenüber denke man an Frühwerke Schönbergs, wie etwa das „Streichsextett" oder die „Gurre-Lieder". Fast jeder Musiker wird wohl anerkennen, daß rein kompositionstechnisch Schönberg unter den Lebenden einen außerordentlich hohen Rang einnimmt. Schon das allein würde genügen, um den Anspruch zu rechtfertigen, daß Schönberg auch aufgeführt werden soll. Denn das technische Moment ist wohl das erste, das bei der Beurteilung eines Komponisten in Frage kommt. Nur wer technisch einwandfrei arbeitet, kann überhaupt ernsthaft in Betracht gezogen werden. Wer aber technisch mit ungeheurer Ueberlegenheit gestaltet, der muß in Betracht gezogen werden. Aber darüber hinaus kann ich mir schwer vorstellen, daß die Fülle von Klangschönheit und die außerordentliche Ausdruckskraft der Melodik in diesen beiden Werken einem heute lebenden Musiker oder Musikliebhaber, der Wagner kennt und sich vielleicht auch noch mit einigen Neueren beschäftigt hat, unzugänglich sein sollte. Jeder, der den Versuch macht, wird erfahren, daß diese beiden Werke heute von fast jedem musikalischen Menschen willig und mit voller Anerkennung aufgenommen werden.

Nun hat Schönberg neuere Werke geschrieben, von denen das nicht behauptet werden kann, die im Gegenteil häufig starken Widerspruch hervorrufen. Frägt man nach den Begründungen dieses Widerspruchs, so erhält man Antworten, die aus der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht unbekannt sind: Häufung krassester Dissonanzen, Unverständlichkeit der Melodik, Fehlen erkennbarer thematischer Gestaltung usw. Sind diese Vorwürfe nicht gegen fast alle später anerkannten Meister des 19. Jahrhunderts erhoben worden? Hat man nicht fast wörtlich dieselben Klagen z. B. gegen Beethoven hervorgebracht?? Bei der dritten Symphonie Beethovens hieß es: ja, wenn sie so wäre, wie die zweite; beim „Tristan" hieß es: ja, wenn er so wäre, wie der „Lohengrin".

Man wird einwerfen: Aber dort sehen wir doch die Zusammenhänge, die Entwicklung. Darauf ist zu erwidern, daß man diese auch bei Schönberg sehr deutlich sehen kann, wenn man nämlich sein Werk kennt und sich mit ihm beschäftigt hat. Jeder große Meister spricht seine eigene Sprache und jeder ist zunächst schwer verständlich. Jedes große Kunstwerk fordert, daß man sich mit ihm beschäftige, ehe es sich einem erschließt. Es erschließt sich umso schwerer, je näher es einem — zeitlich — steht. Jeder prüfe sich ehrlich selber. War es so leicht, zu Liszt, zu Brahms (um Neuere nicht zu erwähnen) zu kommen?

Daß die neueren Werke Schönbergs zunächst unzugänglich scheinen, berechtigt also durchaus nicht zu ihrer Ablehnung, sondern verpflichtet gerade dazu, sich mit ihnen zu beschäftigen. Man kann vielmehr umgekehrt mit voller Sicherheit sagen, daß leicht zugängliche zeitgenössische Werke taube Nüsse und leeres Stroh sind. Auch Mozart war zu seiner Zeit durchaus nicht so leicht zugänglich, obwohl damals im Vergleich zu heute viel mehr Teilnahme und demgemäß Verständnismöglichkeit für das zeitgenössische Schaffen vorhanden war.

Nun bleibt noch der häufig gegen Schönberg erhobene Vorwurf: er schreibe gesucht und absichtlich, um zu blenden und zu verblüffen, seinen neuartigen Stil. Derselbe Vorwurf ist natürlich auch gegen viele später anerkannte Meister erhoben worden. Weiter ist aber zu entgegnen: Wer sich in die Werke Schönbergs einlebt, der findet darinnen eine so unbedingte Wahrhaftigkeit, Sicherheit und Unbedingtheit des Ausdrucks und der Gestaltung, daß er jenen Einwurf gewiß vergessen wird. Wer sich mit den neueren Werken noch nicht befreunden kann, dem möge es genügen, dies in den älteren zu finden, und er mag von dort aus glauben, bis er es auch von den neueren weiß. Wer eine Partitur, wie die der „Gurre-Lieder" geschrieben hat, der weiß, was er will und der ist seiner Ausdrucksmittel so sicher, daß er auch eine Partitur wie die der fünf Orchesterstücke Op. 16 schreiben darf.

Nichts ist leichter und bequemer, als einen Künstler um seiner Mittel willen von vornherein einfach abzulehnen. Die Geschichte aller Künste mag noch so oft zeigen, daß das falsch ist; der Fehler wird immer aufs neue wieder gemacht werden. Deshalb muß ihm auch immer aufs neue wieder entgegengetreten werden. Wer sich sein Urteil über Schönberg in ehrlicher, gutwilliger Beschäftigung mit seinen Werken errungen hat, der besitzt es zu Recht, auch wenn es ablehnend ist. Wer aber glaubt, er könne Schönberg verdammen, nachdem er einmal die Klavierstücke Op. 11 oder Op. 19 abgeklimpert hat, der urteilt über niemand — als über sich selbst. Beschäftigung mit den Werken Schönbergs, und zwar ausgehend von den Frühwerken, ist also das, was gefordert werden muß, namentlich von der jüngeren Generation, die berufen ist, mit das Urteil über ihn (der heute schon der älteren angehört) zu sprechen. Führt die Beschäftigung zur Anerkennung (was meist der Fall sein wird), so ist die nächste Pflicht die der Verbreitung, womöglich durch Aufführungen. Jeder Musiker, der mit der Musik mehr will, als Geld verdienen, muß sich des Dankes bewußt sein, den er den großen Meistern der Vergangenheit schuldet. Nicht nur ideell ist diese Schuld, sondern auch durchaus materiell. Es gibt nur eine Möglichkeit, sie wenigstens zu einem Teil abzutragen: im Eintreten für die Lebenden, die man nach bestem Wissen und Gewissen unter die Bleibenden zählt. Nur der, der das tut, nimmt Teil an dem eigentlichen Musikleben, an jenem in der Gegenwart kaum erkennbaren, erst rückwärts historisch festzustellenden Wirken, das immer wieder die eigentlich Auserwählten unter der großen Schar der Berufenen erkennt und ihr Werk fördert.

Man werfe nicht die Schwierigkeit der Schönbergschen Werke ein. Eine große Anzahl gerade der bedeutendsten Werke des 19. Jahrhunderts (ist es nicht so?) war zunächst „unaufführbar". Aber der Wille derer, die das Ziel vor sich sahen, hat noch jede Schwierigkeit überwunden.

Man werfe auch nicht ein, daß das Publikum die Schönbergschen Werke ablehnen würde. Das ist nach den bisherigen Erfahrungen durchaus nicht der Fall, mindestens nicht für die Frühwerke. Außerdem spielt es keine Rolle. Auch Wagner, Liszt, Brahms, Bruckner sind abgelehnt und ausgelacht worden. Die Entwicklung des Ohres geht sehr rasch, so rasch, daß nur unsere Vergeßlichkeit sie an Tempo überbietet. Haben wir es nicht von Jahrfünft zu Jahrfünft erlebt, daß Werke zuerst unmöglich, dann möglich, dann vertraut, dann überboten waren?

Das „Streichsextett" und die meisten der frühen Lieder (Op. 1, 2, 3, 6, 8) dürften heute von jedem Publikum, das überhaupt neuere Musik gehört hat, willig angenommen werden.

Ebenso die „Gurre-Lieder"; von diesen bringe man doch, wenn Ganzaufführungen nicht möglich sind, das Liebesduett des ersten Teils mit Klavierbegleitung. Auch Wagner mußte mit Klavier eingeführt werden, ehe Orchesteraufführungen in größerem Umfang möglich wurden. So schlecht und unzulänglich dieser Ersatz ist, so ist er doch besser, als gar keine Aufführung. Die beiden Streichquartette (Op. 7 und Op. 10) sind ebenfalls aufführbar und sicherlich von Wirkung. Namentlich das zweite wird vernachlässigt, vermutlich weil zwei Gesangssätze in ihm enthalten sind. Möchten sich doch Sängerinnen finden, die sich darum annehmen. Auch die „Kammersymphonie" (Op. 9) erfordert nur Mittel, die bei jedem guten Theater- oder Symphonieorchester vorhanden sind. Würden erst diese Werke gespielt, so würde auch der Boden für die andern vorbereitet, die dann durchaus nicht mehr so unfaßbar und bizarr erscheinen würden, als wenn man sie heute gelegentlich ganz unvermittelt vorführt. Auch die Ausdruckskraft dieser Harmonik und Melodik wird in überraschend kurzer Zeit jedem musikalischen Ohr zugänglich sein. Schönbergs Entwicklung ist durchaus organisch und nicht sprunghaft. Die „Kammersymphonie" z. B. enthält schon alle Keime dessen, was die späteren Werke entwickeln und faßt zugleich das zusammen, was die früheren andeuteten. Für den, der sich mit dem neueren Schönberg befassen will, ist sie der richtige Ausgangspunkt.

Die Grundlagen der Harmonik Schönbergs lassen sich zurückverfolgen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Man kann in diesem Sinn sagen, daß er kaum Neues gebracht, sondern nur bereits Vorhandenes weiterentwickelt hat. Quartenakkorde z. B. stehen schon bei Beethoven und Wagner. Bei Wagner steht manches, woran, aus guten Gründen, bis heute noch kein Theoretiker gerührt hat. Derartiges wird übersehen und übergangen, oder vielleicht auch — überhört.

Ist guter Wille somit, wie ich glaube, ein kaum versagendes Mittel, um zu den Werken Schönbergs rein klanglich, gehörsmäßig zu gelangen, so mag dann die Beurteilung der künstlerischen Werte einsetzen. Wer beim reinen Hören noch Schwierigkeiten hat, der kann überhaupt kein künstlerisches Werturteil abgeben. Mag dann schließlich das Urteil über den Künstler Schönberg ausfallen, wie es will; ich glaube, er kann es in Ruhe erwarten. Doch möchte ich vor einer heute vielfach verbreiteten Auffassung warnen. Wenn Schönberg ein großer Künstler ist, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß die große Zahl der Mitläufer und Nachbeter es auch sind. Ein künstlerischer Wert entsteht nicht dadurch, daß man in einer Komposition den Dreiklang vermeidet. „Schulen" in dem Sinn, daß eine technische Manier oder Fertigkeit (oder auch nur unpersönliche Nachahmung) einen Pfuscher zum Künstler macht, gibt es nicht. Jeder große Künstler steht allein, ist so stark in seinem persönlichen Ausdruck, daß keine technische Imitation ihn erreichen kann. Schönberg wird auch allein stehen und jene Mitläufer und Auch-Könner, die ihm vielleicht sehr geschadet haben, werden neben ihm verschwinden. Wenn neben ihm oder nach ihm wieder einer kommt, der die Bezeichnung „Künstler" verdient, so wird er ebenfalls wieder seinen, persönlichen Stil haben, der sich durchaus von dem Schönbergs unterscheiden und vielleicht — oder sicher — ähnlichen Widerspruch herausfordern wird.

Ist dieser Aufsatz nun doch ein ausgesprochenes und uneingeschränktes Bekenntnis zu dem Künstler Arnold Schönberg geworden, so mag ihn derjenige darum verurteilen, der seine Werke und deren Stellung in der zeitgenössischen Produktion besser kennt als der Verfasser.
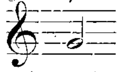


Reinecke und Scheidemantel.

Eine methodologische Untersuchung.

Von Dr. Karl Klunger (Dresden).

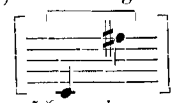
(Schluß.)

b) Der Mittelstimmton.

Die im vorigen Abschnitte aufgestellte Behauptung, daß der Kopfton nur von der Höhe aus rein gewonnen werden kann, wird zum Ausgang der Behandlung vom Mittelstimmton werden. Das Wesen desselben kann m. E. nie erfaßt werden, wenn die untere Mittellage wie üblich als Betätigungsfeld des Anfängers zur Erlernung des Kopfklangs gewählt wird. Warum ist leicht einzusehen. Wenn etwa auf  ein abgeschwächter Bruststimmton (weil Kopfton rein auf dieser Lage noch unmöglich ist), der seinem Klange nach schwer vom Kopfton zu unterscheiden ist, angeschwellt wird, so ist ohne Registerwechsel der scheinbar tadelloseste Schwellton zustande gekommen. Von einer Messa di voce kann aber so keine Rede sein, da ja die An- und Abschwellung ohne Zuhilfenahme aller Register vollzogen wird. Würde auf der gleichen Brustansatzbasis der Schwellton immer höher geführt, so wäre der alte naturalistische Zustand wieder herbeigeführt: nach Ueberschreiten einer gewissen, individuell verschiedenen Höhengrenze wäre ein Schwellton überhaupt nicht mehr möglich. Nur das Forte tritt in die Erscheinung und dieses krampfhaft, mühevoll und für Ausübenden und Hörer gleich peinlich. Anders liegen die Verhältnisse, wenn der Kopfton der Höhe durch regelrechte Pflege zum Mittelstimmton entwickelt wird. Ueber das Wesen desselben ist wohl die größte Divergenz der Anschauungen zu verzeichnen, auch bei R. und Sch. ist nicht sofort klar erkenntlich, ob sie sich in unbedingter Uebereinstimmung befinden. Der R.sche Mittelstimmton ist als die physiologische Fortsetzung des Kopftones zu bezeichnen, d. h. er ist zu gewinnen durch Kehlweitung und damit durch Resonanzenvergrößerung. Er ist das Forte und selbst Fortissimo des Kopftons, fühlbar bei seinem Uebergang durch Schwingungen im Schlunde und teilweise sogar infolge von deren Uebertragung im oberen Brustteile zu empfinden. Bei stärkster Heranziehung der Schlundresonatoren gewinnt so der Kopfton besonders auf dem höchsten Tetrachord ein durchaus neues Gepräge und Bruststimmencharakter. Der Schwellton vom Kopf- zum Mittelstimmton geht zunächst nicht ohne Ruck vor sich, da die Herrschaft über die Resonatoren, die im Verlaufe der Anschwellung herangezogen werden, nur durch längere, zielbewußte Arbeit zu gewinnen ist. Je weiter der Mittelstimmton abwärts geführt wird, um so mehr gibt er an dramatisch wirkender Klangfülle auf. Im Bereiche der Unter- und Mittellage läßt er sich nicht zu dem gleichen Schwellgrade weiten, wie das auf dem höchsten Tetrachorde der Fall ist; er kann also nicht als Ersatz der Vollstimme in den drei ersten Tetrachorden Verwendung finden. Beim Schwellton in diesem Skalenbereiche ist die Mittelstimme Uebergangsklang zum Vollton, nur durch sie läßt er sich wahrhaft künstlerisch bilden. Die Messa di voce ohne Kenntnis der Mittelstimme ist ein Widerspruch in sich. R. läßt gleich Sch. die Mittelstimme auf den tiefsten Tönen zugunsten der Kopfstimme zurücktreten. Das bedeutet aber keineswegs die völlige Unmöglichkeit, ihn zu produzieren; künstlerisch verwendbar ist er in der untersten Tiefenlage kaum, da er der Konzentration entbehrt und infolgedessen keine Tragfähigkeit besitzt. Der Kopfton in seiner geschlossenen Form dagegen verbürgt auch zusammengehaltenen Klang.

Rückschauend ersehen wir, daß Sch. und R. durchaus übereinstimmend registrieren: Kopfstimme erstreckt sich über die gesamte Doppelskala, Mittelstimme greift nach der Mitte und Höhe der Skala: d. h. beide Register umfassen sich.

Zu beantworten ist noch die Frage, ob unter Mittelstimme von beiden Meistern dasselbe verstanden wird. Gerade über sie sind ja die Auffassungen (wie ja auch über die Kopfstimme)

der verschiedenen Theoretiker recht geteilt. Nicht unwahrscheinlich erschien es mir lange Zeit, daß die ganze Registereinteilung bei beiden gar nicht identisch sei. Es hätte dann Sch.s Mittelstimmton dem R.schen Vollton entsprochen, und Sch.s Vollton im R.schen System gänzlich gefehlt, da dieses den offensten Brustton als unkünstlerisch und unhygienisch ablehnt. Wenn dieser letztere, was anzunehmen ist, Sch.s ungestellter Ton ist, dann würde er ja auch von diesem Meister nur als Charakterisierungsmittel und in den äußersten Fällen zugelassen werden, auch nur wenn endgültige Beherrschung der Resonatoren erzielt ist. Daraus, daß Sch. lange Zeit (fast bis zum Ende der Ausbildung) die offenen Vokale aus dem Uebungsbereich ausschaltet und selbst ä (Welten, Wälsung) geschlossen ansetzen und allmählich erst aufhellen läßt, scheint mir hervorzugehen, daß die grelle Färbung des weitesten Tones auf seiner Skala keinen Platz hat. Damit wäre die Registereinteilung, wie sie R. aufstellt und vom Kopfton aus entwickelt, zugleich die Sch.s. Auch die Definition des Mittelstimmtons könnte dann bei beiden nicht verschieden ausfallen; lediglich die dynamische Differenzierung auf der Doppelskala ist bei Sch. unbeachtet gelassen. Zur Erzielung der einheitlichen Skala zieht der Sänger auf dem Gebiete der klangarmen Mittelstimme  den abgeschwächten Vollton heran; damit hat er schon eine aus Brust- und Mittelstimme und bei Pianoführung auch Kopfstimme zusammengesetzte Doppelskala erreicht, die zu ausgeglichener Wirkung zu bringen das höchste Maß von Können beansprucht, das nur eingesetzt werden kann, wenn Vollton und Mittelstimmton gleiche Farbe gewonnen haben.

Ergebnisse: 1. Der Mittelstimmton ist das f und ff des Kopftons.

2. Seine dynamischen Schattierungsmöglichkeiten sind begrenzt nach der Tiefe zu, wo der abgeschwächte Vollton an seine Stelle tritt.

3. Bei Sch. und R. ist die Auffassung vom Mittelstimmton die gleiche, wenn die offenste Form des Volltons als unkünstlerisch ausgeschaltet ist.

4. Das „Einregister" wird mit Eintritt der dynamisch differenzierten Skala durchbrochen, da es nur bei der Pianoführung gewährleistet werden kann.

c) Der Vollton.

Zum Unterschied von Sch. gibt R. dem Forteton nicht den Namen „Brust"ton, da gerade diese Bezeichnung irreführend und wohl geeignet ist, ein ähnliches Mißverständnis herbeizuführen, wie dies bei den terminologischen Schwankungen der Kopfstimme (voix mixte, Falsett) der Fall ist. Brustton im Sinne anderer Methoden liegt eben gar nicht vor: der Vollton hat infolge seiner Ableitung vom Kopfton so viel von der Kopfresonanz beibehalten, daß die Brustklänge nur sekundär beteiligt sind. Daher kommt es auch, daß das Piano dieses richtig zu verstehenden Brusttones als vollwertiger Ersatz des auf der unteren Lage klangarmen Kopf- und Mittelstimmtons herangezogen werden kann. Zur Entwicklung des R.schen Volltons ist die gleiche Voraussetzung zu erfüllen, die Sch. aufstellt: Ableitung vom Kopfton. Ohne sie ist der Vollton „dem Zufall preisgegeben". Auch er unterliegt dem Gesetz „zu tief", wenn nicht vorbereitet durch den Kopfton; geschehe sie nun wirklich oder nur gedacht, nötig ist die Vorbereitung, wenn nicht ein „ungestellter" Ton zustande kommen soll. Während der Produktion des Volltons ist das Gähngefühl ein außerordentlich starkes, ein Beweis dafür, daß die Resonatoren des Schlundes in höchstem Grade herangezogen werden. Verglichen mit dem naturalistischen oder falsch gebildeten Brusttone, erscheint der R.sche Vollton in seiner Ansatzbasis um die Strecke des Kehlkopfes bis zur Höhe des Zungenbeines gehoben, beurteilt nicht nur nach dem Gehöre, sondern auch durchaus nach der subjektiven Empfindung. Soweit befinden sich Sch. und R. in ihrer Auffassung des Brust(Voll)tones im Einklang. Die weitere Verfolgung der Auseinandersetzungen zeigt aber eine bedeutungsvolle Divergenz. Sch. läßt seinem Brusttone eine bei weitem geringere Spannweite auf der Skala zu; der Tetrachord  etwa ist für seinen Brustton ohne Schädigung des Organes nicht erreichbar. R. hingegen räumt seinem Vollton die Ausdehnungsmöglichkeit bis zum hohen c ein. Bei der praktischen Ausführung läßt er freilich aus Gründen stimmlicher Oekonomie den Mittelstimmton, der ja in seiner vollen Entfaltung durchaus die Wirkung des Volltones übernehmen kann, auf der höchsten Höhe an die Stelle des Volltons treten. Zu dramatischer Charakterisierung dient ihm aber der Vollton auch auf dem obersten Tetrachord bis b, wenn schon zugegeben werden muß, daß die sattere Klangwirkung lange Zeit dem Mittelstimmton zugehört. Aus diesem Grunde auch ist er Vertreter der Anschauung von der größtmöglichen Anwendung der Mittelstimme auf der höheren Lage, wenn es sich um langgehaltene Werte handelt; bei der Koloratur und in Fällen, wo der Uebertritt in die Mittelstimme (der ja immer einer, wenn auch später fast automatischen Vorbereitung bedarf) mit einer gewissen Gewaltsamkeit verbunden ist, und die Bruststimme infolge kurzen Notenwerts ihre Massigkeit verliert, läßt R. die Vollstimme bis zur höchsten Ausdehnung zu. Die Meinungsverschiedenheit zwischen R. und Sch. scheint aufgehoben zu sein, wenn man annimmt, daß letzterer die Durchbildung der Mittelstimme eben so restlos fordert, daß der Austausch auf jedem Schnelligkeitsgrade durchführbar und ohne Klangunterschied zu erzielen ist.

Der Vollton R.s gewinnt an Volumen, je weiter man in der Beherrschung der Schlundmuskeln (aktiven Kehlweitung) vorwärts schreitet, bis die größtmögliche Kehlweitung erreicht ist. Der Werdegang des Volltons von dunklem, oft übertrieben geschlossenem Gepräge zur hellen, echt tenoralen (R.s hell-dunklen) Färbung läuft parallel zur Steigerung der Dynamik. In der Tat wächst das Volumen auch und besonders in der Höhe mit der aktiven Kehlweitung, die der Sänger durch fortgesetzte Vergleiche und Uebung des geschlossenen und offenen Tones erreicht. Zu frühe Aufhellung des Klanges verleitet ihn nicht selten zum falschen Brustton, besonders auf der unteren Hälfte der Mittellage. Dann schwindet sofort das Gefühl der überwundenen Kehlstrecke, das Gähngefühl ist aufgehoben, es stellen sich Rauhigkeiten, Steche[n] in der Kehle und Hustenreiz ein, Zeichen dafür, daß fal[sche] Kehlkopfmuskeln wirksam sind.

Mit der aktiven Kehlweitung und der ihr verbunde[ne]n Aufhellung des Klanges ist auch die Skalene[rwe]iterung nach oben zu erzielen. Halbtonweise kann über g [illegible] h, ob gegangen werden; mit wachsender Höh[e] [illegible] sich [illegible] soll. mehr das Gefühl der stärkeren Annäherung an den [illegible] Begleiter stimmton ein. Oft tritt der Uebergang zu ihm [illegible] Bei selbst ein, zuweilen (besonders bei dramatischen St[illegible] wieder nicht ohne Hemmnisse. Es bewegen sich Mittelstimm[ton und] Vollton von der An- zur Ausgleichung. Die noch fühl[- und] hörbaren Widerstände sind eine Folge der relativen Sc[hlund]verengerung, die durch bewußte aktive Gegenarbeit (We[i]tung) nach und nach behoben werden, bis sie auf der ganzen Doppelskala eine automatische Muskelarbeit wird. Dann auch gelingt auf dem obersten Tetrachord der Austausch von Mittel- und Vollstimme im Forte.

Ueber die Frage des Ausgleichs der dynamisch einheitlichen Skala, besonders auch im Forte, ist bei beiden Meistern wenig abgehandelt. Sch. will den Mittelstimmton soweit entwickeln, daß er auf die amphoteren Töne übertragen voll für den Brustton eintreten kann; das will R. neben seiner Dehnung des Volltons nach oben ebenfalls. Der Uebergang von der Brust- zur Mittelstimme geschieht mithin bei Sch. auf einer Stelle (e, f, fis), die von Natur aus keine Entfaltung von Volumen zuläßt, so daß dem Forte oder Fortissimo bis es (e, f) ein abstechender mf- oder gar piano-Mittelstimmton folgt.

Es ist zuzugeben, daß zweckmäßige Uebungen auf diesen Tönen die Mittelstimme dynamisch vorteilhaft beeinflussen.

Lange Zeit vermag da Wunder zu tun. Die Aufhellung (etwa Vokal a) öffnet aber auf dem Mittelstimmton gegenüber dem Vollton (selbst dem abgeschwächten) eine breite qualitative Lücke. e, f, fis als Mittelstimmtöne mit großem Volumen können naturnotwendig nur übertrieben dunkel sein. Der Vollton gleichen Volumens hat hellere Färbung, so daß die Aufeinanderfolge beider Qualitäten ein starkes tonliches Manko auf der Skala zunächst bleibt. Es vermag etwas aufgewogen zu werden, wenn der Vollton abgeschwächt und dunkler zur Erscheinung gebracht und umgekehrt der Mittelstimmton heller gefärbt wird. Diese Beobachtung führt den Studierenden von selbst zu der Verwendung des p bei seinen Uebungen, da er eben bemüht ist, zur eigenen Befriedigung die Unausgeglichenheit zu verdecken. Es ist dann der Mittelstimmton die natürlich klingende Fortsetzung des Volltons im p. Unablässige Uebungen auf dieser ausgeglichenen Piano-Doppelskala bringen das Volumen von selbst mit der Zeit zum Wachstum, so daß mf und die weiteren Stärkegrade sich automatisch aufsetzen, in dem Maße, wie die Mittelstimme auf den amphoteren Tönen trotz Aufhellung an Körperklang gewinnt. Auch im Gefühl des Sängers tritt damit das Bewußtsein von einem Registerwechsel, der zu Beginn seiner Schulung relativ stark sein konnte, immer mehr zurück, so daß schließlich die Vorstellung, in einem Register zu singen, erklärlich wird, wenn auch die tatsächlichen Verhältnisse dem widersprechen. R. sagt selbst[1], der Gesang des Kunstsängers sei ein Gemisch von Kopf- und Brusttönen und gibt damit zu, daß in dem von Sch. ausgelegten Sinne das Einregister nicht verstanden werden soll.

E r g e b n i s s e: 1. Der R.sche Vollton ist mit dem Sch.schen gestellten Bruststimmton identisch.

2. Beide Meister räumen der Mittelstimme auf dem obersten Tetrachord ein weites Feld der Tätigkeit ein: Sch. prinzipiell, R. im Wechsel mit dem Vollton aus ökonomischen Gründen.

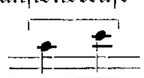
3. Sch. schaltet den Brustton auf dem höchsten Tetrachord ganz aus und leugnet dort die Möglichkeit seiner Verwendbarkeit. R. dagegen breitet den Vollton, wenn auch in den natürlichen dynamischen Grenzen, über die gesamte Doppelskala aus (Einregister im Sinne des Längsschnittes) und bringt damit auch den dreiteiligen Schwellton auf der ganzen Höhe zur Verwendung (Dreiregister im Sinne des Querschnitts).

P r a k t i s c h e E r w ä g u n g e n.

Der letzte Punkt scheint mithin den einzigen wesentlichen Unterschied in der Auffassung beider Meister über die Stimmverfassung darzustellen. Er ist aber so bedenklich, steht doch gibt Sch.s Ansicht bei falscher Verwendung der Vollstimme in sein gan gesundheitlich auf dem Spiel, daß eine Abhörung ihn er Tenöre bei der praktischen Betätigung sich nötig machte. Mitläuf Zwecke dienten (nach mustergültigen phonographischen haben, men) Caruso, Jörn und Urlus, alles Künstler, die nach ihr chen Ton ausübend vertreten.
verdier letztgenannte Tenor führt den Vollton über den ganzen haben bereich zur Erzielung dramatischer Akzente; die „ge- und n" Stimme (Sch.s Mittelstimme) dient namentlich der fausdruck vollsten musikalischen Lyrik. Sein Tristan z. B. ist, vom gesangsbildnerischen Gesichtspunkt aus betrachtet, die feinstabgetönte Farbenskala zwischen Brust- und Kopfton (letzterer im absoluten Sinne seltener). Auf die Vokale hin besehen werden von ihm die geschlossenen (besonders u, ü) mit Vorliebe unter Verwendung der Mittelstimme „genommen", die auf der Höhe größte Weichheit und Rundung mit Fülle vereint. Die Beobachtung, daß Urlus die schwierigsten Partien unter voller Ausnutzung der Vollstimme bei beabsichtigter dramatischer Wirkung auch auf der höchsten Höhe durchführt, dabei bis zum letzten Tone frisch bleibt, und was wohl die größte Ueberzeugungskraft besitzt, einen klaren Kopfton bis zum Schlusse auch nach dem höchstgeführten Vollton zu produzieren imstande ist, diese Beobachtung spricht gegen die von Sch. befürchtete Gefahr einer Stimmschädigung bei der Dehnung des Volltons auch nach der Höhe. Es kommt wohl vor, daß Urlus, eben im Vollbesitz unvergleichlicher künstlerischer Mittel, an einem Tage die Mittelstimme ausgiebiger heranzieht als an einem anderen, lediglich als Folge einer besonderen Stimmung. Eine künstlerisch geringwertigere Leistung vom gesangstechnischen Standpunkte aus kann daraus keinesfalls gefolgert werden, höchstens daß mit Hilfe der Mittelstimme ebenfalls Wirkungen dramatischer Größe erzielbar sind, ohne den Aufwand der äußersten Muskelkräfte, wie sie der Vollton erfordert. Wenn ein Leipziger Kritiker in seinem Urteil über eine Raoul-Darstellung Urlus' die reiche Verwendung der gemischten Stimme abfällig vermerkte, so soll das wohl bedeuten, daß nach des Referenten Ansicht die Vollstimmführung als die größere M u s k e l - leistung an sich technisch-künstlerisch die vollendetere Aufgabe gewesen wäre. Eine bedauerliche Verirrung, da die weitaus größere gesangstechnische Reife dargetan wird, wenn der Mittelstimmton die Rolle des Volltons derartig übernehmen kann, wie dies bei Urlus der Fall ist.

In gleich vollendeter Weise wird der Austausch von Voll- und Mittelstimme durch Caruso vorgenommen. Auch an dramatisch stark akzentuierten Stellen gelingt es ihm dank einer außergewöhnlichen Qualitätsangleichung für den Durchschnittskenner unbemerkt beide Stimmarten zu verwenden.

Wie weit es möglich ist, den Vollton bis zur höchsten Höhe (cis") ohne stimmliche Ermüdung und Schädigung zu treiben, dafür ist Jörn ein treffliches Beispiel.

Es ist zuzugeben, daß es sich bei allen drei Künstlern um stimmliche Phänomene handelt, von denen man sagen könnte, sie sind dank außergewöhnlicher stimmlicher Organisation in der Lage, sich derartige Extravaganzen zu leisten, ohne Nachteile befürchten zu müssen. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß es sich bei ihnen nicht um eine ausnahmsweise Dehnung der Vollstimme nach oben handelt, sondern um gewohnheitsmäßige, jahrzehntelange künstlerische Uebung. Wäre Sch.s Standpunkt richtig, so könnten auch bei diesen Ausnahmestimmen Schädigungen des Materials nicht ausbleiben. Das Gegenteil ist der Fall. Carusos und Urlus' Stimme blühen heute noch wie vor zehn Jahren. Die Erfahrung bestätigt mithin Sch.s Anschauung bei Tenören nicht. Sie ließe sich nur aufrechterhalten, wenn er unter Brustton den von R. abgelehnten ungefaßten versteht; dann wäre R.s Vollton in der Sch.schen Theorie der Mittelstimmton und R.s Mittelstimmton hätte bei Sch. überhaupt nichts Entsprechendes, da dessen Kopfton nur als Pianoton mit seinen zarten Schwellungen Gültigkeit hat. R.s Mittelstimmton ist aber, wie oben ausgeführt, durch Kehlweitung soweit in seiner Expansionskraft zu treiben, daß er, namentlich auf der Lage  nicht nur als vollwertiger Ersatz der Vollstimme heranzuziehen ist, sondern diesen noch an Gewalt und Fülle zu überbieten vermag, trotzdem er die unmittelbare Fortsetzung der Kopfstimme ist. Da nun Sch. selbst den offensten Ton von seiner Farbenskala streicht, rückt seine Registerauffassung durchaus an die R.s heran. Sie muß, wie die nähere Untersuchung zeigt, identisch mit ihr sein. Die Divergenz, die sich durch die Terminologie und ihre Deutung einzuschleichen wußte, scheint mir damit aufgelöst zu sein. Das Ziel beider Meister, der vom Kopfe hergeleitete Ton, der in seiner Volumenvergrößerung lediglich von willkürlich und ungefährlich zu beeinflussenden Schlundmuskeln abhängt[1], ist identisch, so auch der Weg zu ihm. Leitender Gedanke ist bei der Methodik beider größte Schonung des Instruments; sie wird gewährleistet durch die Ueberwindung der Kehlstrecke; im Bewußtsein und Gefühl des Sängers vollzieht sich die Tonproduktion oberhalb des Zungenbeins bei stärkster Gähnempfindung; dort auch bleibt der Sitz des Tons bei der äußersten Kehlweitung (ff). Die bei Sch.

[1] Gesangsmeisterschaft S. 6.

[1] Sch.: „Der Ton wird in der Mundhöhle fertiggemacht." G. S. 78.

gegebene Analyse der Tonsitzempfindung ist bei R. durchaus dieselbe. Bleibt die Frage der nasalen Führung. Sch. lehnt die aktive Mitwirkung dieses Resonanzfaktors ab; eine passive Rolle läßt er ihm zu. Die Beobachtung lehrt, daß bei aktiver Beteiligung der Nase dem Tone eine näselnde Klangbeimischung zu eigen wird. Bei der richtigen Ableitung vom Kopfe hingegen erhält der Ton jenen saftigen Klang, der eine Folge der Ausnützung des Nasenrachenraums als Resonator (jetzt aber rein passiver Wirkung) ist. R. läßt das Näseln auch nur als ein Hilfsmittel zu, um die Loslösung des Tons von der Kehle zu erreichen und die Ansatzstelle zu heben. Nötig ist es aber besonders bei freien Stimmen nicht; die Gestaltung des Kopftons unter Gähnvorstellung löst die falschen Muskelkräfte der Kehle allmählich von selbst auf und zieht dafür die oberhalb der Kehle wirksamen richtigen automatisch heran.

Franz Mikorey.

Von Arthur Dette (Dessau).

Franz Mikorey genießt sowohl als zielsicherer und feinfühliger Dirigent und als Pianist, als auch als Komponist einen sehr guten Ruf. Daß seine Kompositionen, die nicht alle gleichwertig sind, seinen Namen nicht in dem Maße in die Kunstwelt trugen, wie seine künstlerisch unvergeßliche Tätigkeit als nachschaffender Künstler am ehemaligen Hoftheater der Herzöge von Anhalt, ist nicht seine Schuld. Es ist eben kein Vorzug, deutscher Komponist zu sein.

Mikorey ist ein Opfer der großen Umwälzung in Deutschland. Eine kleine Theaterrevolution am Hoftheater in Dessau bewirkte seinen Weggang. Das Personal der Oper weigerte sich, künstlerisch mit ihm weiter zusammenzuarbeiten, Vermittlungsversuche waren erfolglos und so blieb weiter nichts anderes übrig, als Mikorey zu pensionieren. Daß eine geniale Begabung wie Mikorey nicht lange brach liegen würde, war vorauszusehen. Das Nationaltheater in Helsingfors verpflichtete ihn zu seinem Operndirektor. Und in der finnischen Hauptstadt ist ihm die beneidenswerte Aufgabe geworden, deutscher Kunst ein würdiger Pionier zu werden. Persönliche Konflikte, die nicht weiter erörtert werden sollen und für das Musikleben wohl belanglos sind, ließen ihn Dessau verloren gehen. Daß man seine sonnenklar zutage liegende eminente Befähigung jetzt in den Staub ziehen will, ist ein nutzloses Unterfangen. Mikorey ist als vollwertige Künstlerpersönlichkeit legitimiert.

Am 3. Juni 1873 zu München als Sohn des Kammersängers Max Mikorey geboren, besuchte Franz Mikorey das humanistische Gymnasium seiner Vaterstadt und studierte nach erlangter Reife etliche Semester Philologie in München. Als junger Schüler hatte er schon Klavierunterricht bei dem Hoforganisten Blumschein, der ihn auch in die Harmonielehre einführte. Vom Philologiestudium wandte sich Mikorey auf dringendes Anraten Hermann Levis ab. Heinrich Schwartz in München übernahm seine pianistische Ausbildung. Ludwig Thuille, der Unvergessene, und Heinrich von Herzogenberg (Berlin) weihten ihn in die Theorie ein. Nach abgeschlossenem Studium ging es in die Praxis. Mit Engelbert Humperdinck, Heinrich Porges und Siegfried Wagner ist Mikorey 1894 Mitglied der musikalischen Assistenz in Bayreuth. Levi nahm ihn von Bayreuth mit nach München zurück, wo Mikorey von der Pike auf diente. Chorproben, Einstudieren von Solopartien, Leitung der Bühnenmusik usw. füllten seinen Berufszweig aus.

Auf Levis Empfehlung wurde Mikorey von Angelo Neumann als dritter Kapellmeister nach Prag berufen. Mit der Einstudierung und Leitung von Humperdincks „Hänsel und Gretel" führte er sich hier vorteilhaft ein. Bald vertauschte er jedoch seinen Prager Wirkungskreis mit einem solchen in Regensburg, wohin er als I. Kapellmeister engagiert wurde. In Regensburg dirigierte er zum ersten Male die Meistersinger, sein Vater sang als Gast den Stolzing. In dieser Donaustadt erwarb sich Mikorey auch die Gunst des Fürsten von Thurn und Taxis, auf dessen Veranlassung auch Franz Mikoreys Symphonie „An der Adria" zur Aufführung kam. Nach einjähriger Wirkungszeit in Regensburg ging Mikorey an das Stadttheater in Elberfeld. Hier entfaltete er eine rastlose Tätigkeit. Gelegentlich eines von Mikorey geleiteten Mozart-Zyklus ward Gustav Mahler auf ihn aufmerksam und engagierte ihn zu einem sechswöchentlichen Dirigentengastspiel an die Hofoper in Wien. Der Prophet, Lohengrin, Bajazzo trugen Mikorey als dem Leiter dieser Opern reiche Anerkennung ein. Obwohl bereits ein sechsjähriger Kontrakt vereinbart worden war, ließ man Mikorey eines Tages wissen, daß man doch eigentlich keine rechte Beschäftigung für ihn habe. Grollend verläßt er die österreichische Hauptstadt und bezieht in Garmisch ein eigenes Heim, um ganz der Komposition zu leben. Als im Jahre 1902 August Klughardt in Dessau gestorben war, wurde Mikorey als sein Nachfolger gewählt. Sein Wirken in Dessau an der Hofoper, als Leiter der Hofkapellkonzerte und der alle zwei Jahre stattfindenden Musikfeste ist noch in bester Erinnerung. Er pflegte die ruhmreiche Tradition dieser vorbildlichen Kunststätte und war eifrig bemüht, neuzeitliches Schaffen nachdrücklichst zu fördern. Gesamtgastspiele in Budapest und Bukarest festigten den Ruhm der kleinen anhaltischen Residenz, und Mikorey selbst ward bald eine gesuchte Dirigentenkraft. Seit 1919 ist Mikorey in Helsingfors.

Die Zahl der Mikoreyschen Kompositionen ist keine große. Er schrieb eine Reihe von Liedern mit Klavierbegleitung. In einem Teil derselben pulst noch der Sturm und Drang der Jugendjahre. Sie wiegen künstlerisch nicht allzuschwer. Dagegen sind die in der Universal-Edition in Wien erschienenen Lenzlieder von hinreißender Kraft und beredtem Schwung, zarter sind die im gleichen Verlage erschienenen drei Lieder auf Gedichte von Peter Cornelius. „Ich weil' in tiefer Einsamkeit" und „Ich ersehnt' ein Lied" sind Perlen moderner Lyrik. „Im Rosengärtlein deiner Wangen" (Kahnt) ist ein innig bewegtes und doch ruhig hinfließendes, außerordentlich dankbares Lied. Zu erwähnen ist noch eine Ballade „Klein, wild Waltraut" nach der Dichtung von Wilhelm Hertz, für eine Baritonstimme und Klavierbegleitung (Hansa-Verlag, Berlin). Mit einer fast unbegrenzten Klaviertechnik hat hier Mikorey einen außerordentlich charakteristischen Hintergrund geschaffen. An die Singstimme werden starke Anforderungen gestellt. Die Ballade ist auch mit Orchesterbegleitung gearbeitet. Hier dürfte sie nur gewonnen haben; denn nach der Ausgabe für Gesang und Klavier ist schwer zu sagen, ob der Text die Musik oder die Musik den Text illustrieren soll. Schwer in der Ausführung für den Sänger und den Begleiter sind die Kinderlieder aus „Des Knaben Wunderhorn". Bei fleißigem Studium und guter Wiedergabe sind die Lieder eines guten Erfolges sicher. Seine „Fünf kleine Charakterstücke für Klavier" (Kahnt) sind technisch schwer. Im „Elegischen Walzer" herrscht das melodiöse Element vor. Die „Humoreske" ist reich an dynamischen Schönheiten, „Morgengruß an die Berge" ist im As dur-Mittelsatze von erhabener Weihe und tiefem religiösen Empfinden. Ueber den „Holprigen Weg" wird wohl jeder Durchschnittspianist stolpern, die „Heldentotenklage" ist von starkem Pathos getragen und ringt nach orchestralem Ausdruck. Die Klavierstücke gehören vornehmlich in den Konzertsaal und sind nur dann von Wirkung, wenn sie in jeder Hinsicht einwandfrei gespielt werden.

Bedeutender als in diesen kleinen Kompositionen ist Mikorey in der Kammermusik. Sein H dur-Trio und sein Klavierquintett sind den besten Erzeugnissen der jüngsten Zeit auf diesem Gebiete zuzuzählen. Ernst, Melancholie und Schmerz, Arbeit und Kraft, dämonisches Sichaufrecken und trotziger Wille sprechen aus dem Quintett, lachender Humor, unbändige Fröhlichkeit und sonniger Lebensmut erfüllen das H dur-Trio. Beide Werke sind bei Kahnt in Leipzig erschienen. An die

Spieler werden hohe Anforderungen gestellt. Sämtliche Ausdrucksmöglichkeiten werden in diesen Werken ausgenützt. Und doch sind es echte Kammermusikwerke — man glaubt bei Mikoreys Kompositionen nie ein verkleinertes Orchester vor sich zu haben. Gefühlsüberschwang, überschäumendes Temperament, glühende Leidenschaft, ungekünstelte Melodienfreudigkeit atmen aus jedem Takt. Formen und Farben zeigen den fortschrittlichen Komponisten, der die Errungenschaften der Modernen in sich aufgenommen hat, ohne den Kammermusikstil der klassischen Meister zu verleugnen. Schon der erste Satz des Trios fesselt mit seinen originellen Themen und seiner eigenartigen Struktur ungemein, ist mit seiner wunderbaren Modulation, seiner schwungvollen, eindringlichen Tonsprache von großer Schönheit. Das Adagio (2. Satz) ist ein wahrer Prachtbau mit seiner herrlichen Polyphonie, mit seinem Farbenreichtum und kühnen Kontrasten. Das figuriert anfangende Scherzo ist etwas nervös-unruhig; ganz reizend ist aber der Zwischensatz, der in seiner zweiten Hälfte stark ungarisch gefärbt ist. Interessant ist in diesem Scherzo die Verflechtung kunstvoller Themenarbeit mit volkstümlichen Elementen. Der letzte Satz ist von massiver Größe. Er ist der schwerste im ganzen Trio, besonders für den Pianisten. Er ist äußerst schwungvoll, vielleicht etwas orchestral gedacht. Im Klavierquintett bekennt sich Mikorey als Programmmusiker, der Straußsche Bahnen wandelt, dessen glänzende, oft überraschende Klangwirkungen er auch erreicht, ohne bei seinen Vorwürfen allzusehr in kleinliche Detailmalerei einzugehen. Die einzelnen Sätze tragen die Bezeichnung: Melancholie, Ernst, Scherz, Arbeit. Tiefe Melancholie ist der Grundton des ersten Satzes, gegen die in ohnmächtiger Wut und hartem Grimme lebensvollere, energische Themen anstürmen. Eine saubere, durchsichtige, motivisch und kontrapunktisch gleich hochstehende Arbeit ist der zweite Teil des Werkes. Pikante Rhythmen und graziöse Pizzikatofiguren treiben im Scherzo ein neckisches und unterhaltendes Spiel. Reizende Gedanken, wie im Trio des Scherzo, wo plötzlich inmitten tollster Kapriolensprünge eine ganz eigenartig ergreifende Melodie einsetzt, um dann plötzlich wieder zu verschwinden, sind im ganzen Werk nicht selten. Ein echtes und rechtes Scherzo ist hier — meist die schwache Seite unserer Komponisten. Der Schlußteil („Arbeit"). Hastiges, geschäftiges Leben und Schaffen klingt besonders aus der Klavierpartie heraus, in welche hier der Schwerpunkt der Darstellung gelegt ist, und deren technische Schwierigkeiten zu bewältigen nur einem Pianisten von Rang möglich sein dürften.



Franz Mikorey.

Auch auf dem Gebiete der Chorkomposition leistete Mikorey Wertvolles. Von ihm sind zwei a cappella-Männerchöre vorhanden. „Frühling und Frauen", für großen, achtstimmigen Chor geschrieben, könnte man als Renaissance des Minnegesangs charakterisieren. Das Lied auf die Herrlichkeit der Frauen, das im vorliegenden Texte vom Preise des Frühlings ausgeht, setzt in Mikoreys Komposition mit einem „Karfreitagszauber" ein, ergeht sich dann aber bald mit seinen acht Stimmen ganz in der vielverschlungenen, zierlichen Meistersingerweise. Der Gehalt des Gedichtes (nach W. v. der Vogelweide von Karl Pannier) ist bei seinem Aufbau nicht leicht zu erschließen. Fließende Modulationen und volle Harmonien verraten den modernen Tonsetzer.

Das Soldatenlied ist ein außerordentlich kräftig gehaltener Chor. Freilich sind die Anforderungen, die an die Ausführenden in bezug auf Intonation und rhythmische Schlagfertigkeit gestellt werden, ziemlich bedeutend, vor allen Dingen muß der das Werk aufführende Chor gute Tenöre haben; die Wirkung wird dadurch erhöht, daß ein großer und ein kleiner Chor sich in die Ausführung zu teilen haben.

Mörikes Gebet „Herr, sende was du willst" hat durch Mikorey eine Vertonung gefunden, die die Weihe und echte Inbrunst des Inhaltes zu eindringlicher Geltung kommen läßt. Ohne großen Aufwand besonderer Mittel, doch immer mit erlesener Ausnutzung des Klanges, wird hier die gewollte Wirkung erzielt. Daß der Autor als ein inmitten der modernen Bewegung stehender Musiker sich natürlich allen harmonischen Raffinements bedient, ist weiter nicht verwunderlich. Die Besetzung ist folgende: Tenorsolo, Solovioline, Soloquartett, gemischter Chor, zwei Harfen und Streichquartett. Der Harfenklang zu der Solovioline — das leuchtet in Tonfarben, als blühten Passionsblumen auf. Mikoreys „Nordische Sommernacht" für Tenor- und Baritonsolo, Männerchor und großes Orchester ist das Werk eines Neunzehnjährigen. Linggs vielvertontes, gleichnamiges Gedicht erfährt durch Mikorey eine musikalische Einkleidung, der man nur zustimmen kann. Wahrheit des Ausdrucks, Stimmung, die sofort in den Bann schlägt, dramatische Akzente ohne Pose, Originalität des Chorsatzes, gewandte Orchesterbehandlung, die prächtige Klangeffekte zeitigt, durchgehende Steigerung im musikalischen Aufbau rechtfertigen die vielen Aufführungen des Werkes. Auf rein orchestralem Gebiete ist Mikorey einen großen Wurf noch schuldig geblieben. Die schon erwähnte Adria-Symphonie hat bei den Aufführungen freundlichen und starken Beifall gefunden. Mikorey selbst hält sie für ein Jugendwerk mit allen Schwächen und Vorzügen eines solchen. Die Partitur ist augenblicklich unauffindbar. Arthur Seidl hat das Werk sehr günstig besprochen; das genügt, an seine guten Qualitäten zu glauben. Mikoreys feierlicher Marsch „Aus großer Zeit" ist eine Gelegenheitskomposition aus dem Kriege, nicht besser und nicht schlechter als solche von Reger, Scheinpflug, Weingartner usw. Großes bietet die **Sinfonia engadina** für großes Orchester und Schlußchor, ein Hymnus auf die Wunder der Alpenwelt. Auf die Uraufführung dieses bedeutsamen Werkes, das noch Manuskript ist, wartet die Musikwelt seit Jahren. Wer wird sich dieser Symphonie annehmen und sie zu tönendem Leben erwecken? Hier gilt es, sich Verdienste um die moderne Musik zu erwerben.

Auch Mikoreys A dur-Klavierkonzert mit Begleitung des Orchesters (in einem Satz) vermochte nicht, sich dauernd durchzusetzen. Zu Unrecht. Groß in seiner Gesamtanlage, dankbar für den Interpreten, hat es Anrecht, mehr als bisher gespielt zu werden. Gewiß ist viel brandendes und bewegtes Leben in ihm, aber niemals leeres Virtuosengetändel. Das Klavier ist in diesem Werke nicht um seiner selbst willen da, sondern es geht mit dem Orchester bei der symphonischen Durchführung der Gedanken Hand in Hand. Die Lethargie unserer Pianisten modernem Schaffen gegenüber erklärt das Nichtbeachtetsein dieses Werkes.

Als Opernkomponist ist Mikorey ein starker (vorläufig doch aber wohl nur lokaler. D. Schr.) Erfolg beschieden gewesen. Seine zweiaktige Märchenoper „Der König von Samarkand" errang bei ihrer Uraufführung am Hoftheater in Dessau (1910) und später am Stadttheater in Halle begeisterte Zustimmung bei Publikum und Presse. Mikorey verfaßte sich das Libretto zu seiner Oper selbst, indem er sich an Grillparzers „Traum

ein Leben" anlehnte. Der König von Samarkand ist des öfteren als Musikdrama bezeichnet. Das ist falsch. Mikoreys Werk ist eine durchkomponierte Oper im Stil der „Carmen". Wenngleich Mikorey mit diesem Werk zum ersten Male als Opernkomponist vor die Oeffentlichkeit trat, so erschien er damit keinesfalls mehr als ein Tastender, Suchender, sondern als ein fertig Könnender. Am besten zeigt sich Mikoreys Begabung in den lyrischen Ruhepunkten, die er mit warmer Melodik ausgefüllt hat. Hier bekundet sich eine schöpferische Inspiration, die ganz und gar aus Eigenem schöpft und den Komponisten förmlich zum lyrischen Drama hindrängen muß. Auf der anderen Seite findet man aber wieder ein herrliches exaggeriertes Tonfluten. Leidenschaft, Wärme und Hitze entladen sich in Mikoreys Orchester mit einer geradezu kaskadenhaften Wildheit. Die Themen musikalischer Charakteristik sind sehr gut erfunden. Die Singstimmen und die umfangreichen Chöre hat der Komponist mit außerordentlicher Liebe behandelt. Eine Beeinflussung durch Wagner ist nicht abzuleugnen; doch bietet Mikorey in seiner Oper sehr viel Eigenes und hierin gerade das Schönste am ganzen Werk, so daß man seinem neuen Einakter „Das Echo von Wilhelmstal", in dem er sich der komischen Oper zuwendet, mit Interesse und Spannung entgegensehen kann.

Das Recht des Dichters.

Ein Notruf von Ernst Ludwig Schellenberg.

Es ist an der Zeit, ein heftiges und anklagendes Wort zu sagen, um einen Uebelstand zu brandmarken, gegen den endlich einmal rückhaltlos angekämpft werden muß. Es ist noch immer kein endgültiger Schutz für den Lyriker gegeben angesichts der Entstellungen und Rücksichtslosigkeiten, die schaffende Musiker an den Versen verüben, welche sie zu kompositorischen Zwecken ausgewählt haben. Jeder Konservatorist, jeder Nichtskönner darf mit fremden Gedichten nach Belieben schalten, sie besudeln und entwerten. Aber nicht genug damit: in leider allzu häufigen Fällen zeigt sich die schmerzliche Unbildung und Kulturlosigkeit der Musiker auch darin, daß sie willkürlich an den Texten ändern und „verbessern", wie es gerade ihrem Gutdünken angemessen erscheint. Erkennt man nicht die schmachvolle Preisgabe des Dichters, die derbe Entwürdigung eines Kunstwerkes? Ich rede hier nicht nur pro domo, sondern in deutlicher Erinnerung anderer Fälle, die mir die Zornesröte ins Gesicht getrieben. Ich könnte Beispiele in erstaunlicher Anzahl beibringen.

Nun ist wohl bekannt, daß sogar ein Schumann von diesem Vorwurfe nicht freizusprechen ist. Im „Spanischen Liederspiel" finden sich Verstöße bedenklichster Art; in „Kommen und Scheiden" (Op. 90, Nr. 3) hat es sich Lenau (!) gefallen lassen müssen, um die letzten Worte der zweiten Strophe betrogen zu werden. „Jung Volkers Lied" (Op. 125 Nr. 3) ist vermutlich aus „moralischen" Gründen (der unmoralische Mörike — wann hat man dergleichen verspürt!) geändert, geradezu verstümmelt worden. Aus dem Mutterleib (reimt auf: Weib) wurde ein Mutterarm; die Schlußzeilen: „aus dem hat sie ein lustig Kind in ihrem Schoß empfangen" lauten jetzt: „von dem hat sie ein lustig Kind, Jung Volker, mich, empfangen"!!

Dergleichen „Sorglosigkeiten" sind und bleiben ein Schimpf, den man den Dichtern antut. Es steht ja wahrhaftig einem jeden Komponisten frei, solche Verse, die ihm nicht behagen, unvertont zu lassen; aber sie zu ändern und dann den Namen des Dichters beizufügen — diese Unverfrorenheit verdient schärfste Abweisung. Jedes Komma sei heilig! Die Interpunktion, die schon äußerlich Rhythmus und Betonung anzeigt, hat dieselbe Wichtigkeit zu beanspruchen wie Taktstriche, Pausen und Punktierungen im Notensystem, die sich gewiß kein gewissenhafter und klarschauender Komponist willkürlich würde verändern lassen. Als ich einmal den verstorbenen Max Reger, dessen literarische Kenntnisse seinen musikalischen leider bedenklich nachstanden, auf diesen Umstand aufmerksam machte bei Gelegenheit eines Liedes nach meinen Versen, die recht ungenau wiedergegeben waren, sah er mich mit erstaunten Augen an und brummte geringschätzig: „Aber das ist doch ganz egal!"

Und nun bedenke man noch, daß die Texte mit Angabe des Verfassers auf den Programmen veröffentlicht werden. Und man überlege, welch ein Unfug hier zu lesen ist. Zumal jede Wortwiederholung unbarmherzig vermerkt wird, ohne jede Kenntnis der Metrik oder des Dichters selber. Nun sollte man meinen, Goethes oder Mörikes Werke sollten nicht völlig unbekannt geblieben sein: wer Hugo Wolfs Lieder vorträgt, könnte zum mindesten in den Gedichten der von ihm vertonten Lyriker — es sind wahrlich keine unwichtigen! — einigermaßen Bescheid wissen. Eitle Hoffnung. Auf einem Konzertprogramm fand ich einmal folgendes abgedruckt (ich kopiere genau):

Ueber allen
Gipfeln ist Ruh in allen
Wipfeln
Spürest du kaum einen Hauch,
Die Vögelein schweigen im Walde, im Walde.
Warte nur,
Balde ruhest du auch, du auch, ruhest du auch.

Das war Goethes unsterbliches Abendlied!

Schon früher habe ich den Vorschlag getan und wiederhole ihn: es sollte vor jedem Liede das Gedicht gesondert und in peinlich genauer Wiedergabe abgedruckt werden! Damit wird für den Sänger die Erleichterung geboten, zunächst die Verse als solche zu genießen und zu durchdenken (falls er hierzu fähig ist, was leider nicht immer der Fall zu sein pflegt!), und es wäre dann die Gewähr gegeben, daß auf den Programmen wenigstens kein allzu täppischer Unfug zu lesen wäre. Vor allem aber gilt es, die schuldige Ehrfurcht vor dem Dichter zu wahren. Hält sich der Musiker wirklich für gezwungen, eine Aenderung einzuführen, so frage er, wie es sich gebührt, vorher um Erlaubnis oder, falls der Dichter verstorben oder nicht zu erreichen ist, rechtfertige sein Tun in einer Anmerkung.

Warum ich dieses heute schrieb? Ein pikantes Erlebnis drückte mir die Feder in die Hand. Vor einiger Zeit übersandte mir ein Musiker einige Lieder, in denen meine Verse wieder verunstaltet und mißbraucht waren. Auf meine Vorhaltungen, dieses Verfahren künftig einzustellen, antwortete der Herr mir auf einer offenen Karte, aus der ich ein paar Worte zugänglich machen muß. Den Namen, der ohnehin nicht wichtig erscheint und wohl mehr oder weniger unbekannt ist, will ich verschweigen, ebenfalls einige Grobheiten, welche mit der Ueberschrift bereits einsetzen. Aber es wird gut sein, offenkundig zu beweisen, in welch bedauerlicher Unbildung und Bissigkeit sich die Musiker gefallen, denen berechtigte Einwendungen geringer erscheinen als ihr eigener Hochmut und ihre unbewiesene Unfehlbarkeit. Ohne Kommentar möge die bezeichnende Stelle hier folgen:

„Ich war wirklich so unklug, mir einzubilden, Ihnen durch die Vertonung der Gedichte und deren Verbreitung dienlich gewesen zu sein, zumal die Kritik sie recht günstig behandelt — trotz meiner Musik! Wo ich aber über die Lieder etwas hörte, kannte niemand den weltberühmten Dichter! (NB. die letzten Worte sind unterstrichen.) Ich bin Ihnen aber gern gefällig und werde sowohl bei der bevorstehenden Neuauflage der Kinderlieder Ihre Texte ein für allemal entfernen, als auch aus dem neuen Band in Kürze erscheinender Kinderlieder die mit Ihren Texten geschriebenen ausmerzen. Ihr Ruhm strahlt also unbefleckt . . ." PS. „Wenn ich an Ihren Gedichten etwas änderte, um gute Lieder daraus zu machen, wird es wohl notwendig gewesen sein."

Ich denke: sapienti sat! . . .

* * *

Anm. d. Schr.: Herrn Schellenbergs Klagen sind durchaus berechtigt und verdienen die stärkste Beachtung der Komponisten und Sänger. Leider ist die Nachprüfung der Originaltexte bei den von Sängern zum

Zwecke der Drucklegung ihrer Programme eingeschickten Textkopien nicht immer möglich: so entsteht manches unliebsame Versehen gegen den Willen der Konzertleitungen, denen nicht zuzumuten ist, die deutschen Lyriker samt und sonders zu besitzen. Auch verbietet das Nachprüfen manchmal die Eile, in der solche Programmhefte hergestellt werden müssen. Textmißhandlungen durch die Komponisten sind natürlich so verwerflich wie nur möglich — wozu selbstredend gelegentliche, aus Musikgründen erfolgende Wortwiederholungen nicht gehören.

Klaviernöte.

Von Constantin Brunck (Nürnberg).

Die neueste Kulturtat ist die, daß einige Stadtverwaltungen begonnen haben, jedes Klavier, das „nicht zu Erwerbszwecken dient“ (NB. jedes elektrische Drehklavier in irgendeinem Weinbeißel dient zu Erwerbszwecken) mit einer jährlichen Steuer belegt wird. Es kann freilich nicht abgeleugnet werden, daß manches sogenannte Klavierspiel eine schwer zu ertragende Plage für die Nachbarschaft ist, und daß es ein Segen wäre, könnte man es untersagen. Da aber schlechtes und gutes Klavierspiel unmöglich polizeibehördlich unterschieden werden können, da auch keineswegs anzunehmen ist, daß gerade die Leute künstlerischer spielen, deren Geldbeutel eine Klaviersteuer erträgt, da endlich gar nicht beabsichtigt ist, die Kunst zu schützen, sondern lediglich der Erwerb eine Ausnahme bilden soll, so sollten die Tonkünstlervereinigungen — und zwar ehe es zu spät ist — ganz energisch gegen diese neue Belastung der häuslichen Musikpflege Stellung nehmen. Wenn man schon gezwungen ist, aus der Musik eine Steuerquelle zu machen, so sollten in erster Linie mechanische Musikwerke, die niemals künstlerische Wirkungen erzielen können, z. B. Drehorgeln[1], mechanische Klaviere, Grammophone, Orchestrions, Musikautomaten und ähnliches herangezogen werden. Wenn dadurch der großstädtische Musiklärm etwas abnehmen würde, was leider kaum zu hoffen ist, so wäre das gewiß kein Schaden. Ferner könnten gerade gewisse Arten der „Erwerbsmusik“, etwa in Dielen, Nachtkaffees, Animierkneipen und Bordellen sehr scharf steuerlich belastet werden. Wer ein Bedürfnis nach derartigen zweifelhaften Vergnügungen hat, der mag sie auch bezahlen. Das wäre weit vernünftiger und kulturfördernder als die „Vergnügungssteuer“ für künstlerische Konzerte und Theatervorstellungen, für volksbildende Vorträge und ähnliche Kulturunternehmungen. Die Musikinstrumente sind durch die zwanzigprozentige Luxus-Verkaufssteuer schon mehr als billig belastet.

Gerade das Klavierspiel ist ohnehin nachgerade ein Vergnügen geworden, das sich nur mehr Kriegs- oder Revolutionsgewinnler leisten können, denn die Anschaffungskosten für ein Instrument betragen heute rund das Zwanzigfache des Friedenspreises. Ein Pianoforte kostet 14 000—20 000 M, ein Stutzflügel 28 000—45 000 Mk., für Konzertflügel werden gar Preise bis zu 100 000 Mk. und darüber gefordert. Noch mehr sind gebrauchte „Friedens“-Klaviere im Handelswert gestiegen. Ein üppig blühender Schiebe- und Kettenhandel hat sich ihrer bemächtigt, was teilweise Folgeerscheinungen zeitigt, die nur mit dem Wort „schwindelhaft“ gekennzeichnet werden können. Oder ist es etwa nicht unreell im höchsten Grade, wenn für ein klappriges, altes Pianino (Friedenswert 250—500 Mk.) heute 8000—12 000 Mk., für ein altersschwaches Tafelklavier (Friedenswert 20—30 Mk.) jetzt 2000—4000 Mk. gefordert und verwunderlicherweise auch gezahlt werden. Was der Zwischenhandel dabei verdient, erfuhr ich jüngst zufällig an einem Beispiel. Vor einigen Monaten war in einem Nürnberger Blatte „aus privater Hand“ (Schieber?) ein „guterhaltener Bösendorfer-Flügel“ zum Preise von 4500 Mk. angezeigt. Ich sah mir das Ding an. Es war ein mindestens 50 Jahre alter Kasten, wurmstichig, mottenzerfressen, fast ohne Ton, der Dreimännerkraft erforderte, um eine Taste niederzudrücken, auch anscheinend keine Stimmung mehr hielt. Kurz, er hatte höchstens noch einigen Holz- und Materialwert, wäre mit wenigen Hundert Mark überreichlich bezahlt gewesen und der geforderte Preis war eine glatte Unverschämtheit. Nun erfuhr ich, daß derselbe Flügel in den letzten Tagen einem Interessenten von einem „Händler für alles“ für ... 15 000 Mk. angeboten worden ist. Ich riet, Anzeige zu erstatten. — Hier könnten die Behörden sich Verdienste erwerben, wenn sie dafür sorgten, daß der Musikinstrumentenhandel dem reellen Berufsmann vorbehalten würde, der dann sachgemäße Reparatur und Haltbarkeit gewährleisten müßte. Denn wer wird wiederum am meisten ausgebeutet? Der kleine Mann, der gezwungen ist, zu sparen, und sachunkundig, wie er ist, dem Betrug in die Hände fällt.

Die ungeheuerliche Teuerung zeitigt denn auch bereits übelste Folgeerscheinungen. Viele Klavierlehrer müssen mit Bangen sehen, daß die Neuanmeldung von Klavierschülern stark nachläßt. (Die Zither-, Gitarre-, Akkordzither- und Ziehharmonikalehrer werden um so stärker überlaufen.) Wie sich da künftig die Hausmusik ausnehmen wird, kann sich jeder selber ausmalen. Wer aber die brotlos werdenden Musiklehrer, darunter doch viele gründlich durchgebildete Akademiker, ernähren soll, ist eine offene Frage. Auch die Klavierfabrikation beginnt zu leiden. Der Inlandshandel stockt fast völlig und auch der Auslandshandel hat sehr stark nachgelassen. Kleinere Fabriken rechnen bereits mit Betriebsverminderung und Arbeiterentlassung. — Es ist kein Zweifel, daß eine ernste Notlage besteht. Aber wie soll dem abgeholfen werden, wie soll es ermöglicht werden, dem Musikfreund auch fernerhin den Genuß und das Studium der klassischen Klaviermusik, des Liedes, der zahllosen Klavierübertragungen wertvoller Orchester-, Chor- und Theaterwerke aller Zeiten zugänglich zu machen; gerade heute, wo der Konzert- und Theaterbesuch vielen wegen der hohen Eintrittspreise nur noch ausnahmsweise möglich ist? Was ist zu tun, um Klaviermusiker und -bauer vor Not zu schützen? An eine ausschlaggebende Senkung der Preise ist, wie man mir versicherte, nach Maßgabe der Materialpreise und Arbeitslöhne auf Jahre hinaus nicht zu denken.

Eine Hoffnung bedeutet vielleicht eine Erfindung des Nürnberger Klavierfabrikanten J. C. Neupert. Derselbe baut einen neuen Typ Instrumente, die er „Reformklaviere“ nennt. Es sind dies Klaviere, die, obwohl für ein Hausinstrument genügend leistungsfähig, doch durch sinnreiche Vereinfachung der Konstruktion, etwas leichtere Bauart und Vermeidung jeglichen Luxus in der Ausstattung nur auf etwa ein Viertel des heute für ein Piano üblichen Verkaufspreises zu stehen kommen. Das Versuchsinstrument, das ich gründlich zu spielen und zu prüfen Gelegenheit hatte, hat die äußere Form eines künstlerisch schmucken, kleinen Stutzflügels. In seiner Mechanik läßt es sich am besten als moderne Vervollkommnung des Stahlrahmen-Tafelklaviers kennzeichnen. Der Ton ist angenehm, voll und rund, etwa von der Stärke wie bei einem mittleren Pianoforte, die Spielart vortrefflich. Triller, Läufe, Staccatissimi, schnellste Repetitionen, alles gelang tadellos scharf und klar; auch ein guter Gesangston läßt sich erzielen. Ein Verschiebungspedal bietet sogar dem stehenden Pianino gegenüber einen Vorzug. Der Umfang von sechseinhalb Oktaven dürfte höchstens bei allermodernsten Virtuosenkompositionen überschritten werden. Kurz, das „Reformklavier“ ist zu allen Zwecken bestens geeignet, bei denen es nicht auf besondere Macht glänzender Tonentfaltung ankommt, also als Haus-, Studier- und Unterrichtsinstrument, sowie für Gesangvereine und dergleichen. Der Konzertsaal freilich wird nach wie vor dem großen Flügel vorbehalten sein. Aber so mancher, der zu einem teuren Instrument nicht die Mittel hat, wird an dem zierlicheren, doch immerhin aus tadellosem Material solid gefügten Reformklavier sich an den wunderreichen Schätzen unserer Klaviermusik erbauen können, bis das goldene, billige Zeitalter der Vorkriegszeit wiederkehrt. Und selbst dann dürfte sich das Reformklavier

[1] Einem orgelnden Kriegsinvaliden könnte u. E. schwerlich eine Steuer aufgehalst werden. D. Schr.

behaupten, da es ja kein Surrogat, kein „Kriegsersatz“, sondern eine ernsthafte Leistung der Klavierbautechnik, ein schönes, vielseitig benutzbares Musikinstrument ist. — So bleibt uns Deutschen ein Trost. Wenn uns Mißgeschick noch so hart trifft. Der deutsche Erfindergeist läßt sich dadurch nicht zu Boden drücken. Er sinnt und sucht, bis er über die gegebenen Schwierigkeiten triumphiert. Er wird auch hier Auswege finden und Herr werden über die „Tücke des Objekts“. Ein Anfang ist gemacht. Vivant sequentes! —

Giacomo Puccini: „La Rondine“.

Text von Willner und Reichert.

Uraufführung an der Wiener Volksoper im Oktober 1920.

Es muß recht schwer sein, durch Permutation einiger feststehender Operettentypen und -situationen ein neues „Buch“ zu erzeugen. Noch schwerer aber stelle ich mir die Erfindung des Titels vor, der bekanntlich der halbe Erfolg ist. Hier ist auch zum Unterschied von der Handlung jede Wiederholung ausgeschlossen. Nachdem „Hanni“, „Hoheit“ und „Guschi“ ihre Walzerträume, Liebeswalzer und Walzerlieben erledigt haben, ist es immerhin ein Fortschritt, wenn man von dem sattsam beliebten Wiener Spatz oder Hernalser Lercherl aus in allegorischer Tierreihe über Lehars singende Lerche zur Schwalbe (rondine) gediehen ist. Diese Wiener Abart der Rauchschwalbe nistet nach dem letzten Brehm (Herausgeber: Willner und Reichert) in Rauchtheatern und Tanzlokalen, zwitschert und tanzt. Sie nennt sich fälschlich Madeleine, während sie jedermann seit vielen Jahren unter ihrem rechten Namen Mimi wohlbekannt ist. Jawohl, die liebe alte Mimi aus Puccini-Murgers Bohèmewelt und mit ihr diese ganze halbe Welt gleich mit. Es ging schon in einem Aufwaschen. Aus Musette eine Lisette, aus Rodolfo einen Roger, aus dem Maler Marcel ein Dichter Prunier, Liebhaber Musettes und Lisettes, aus dem Café Mornus ein Tanzlokal Buillier — Paris kann so bleiben — ecco Maestro Puccini, hier haben Sie die Wiener Operette, die Sie sich 1913, als Sie zur Premiere vom „Mädchen aus dem goldenen Westen“ hier waren, in einem unbedachten Augenblick zu machen gewünscht haben. Doch die Handlung? Machen wir! Madeleine, Maitresse des Rombaldo, führt in Paris großes Haus, „ohne“ — wie es in der trefflich geschriebenen Einführung der Volksoper heißt — „d a r o b glücklich zu sein“. Sie gedenkt wehmütig ihrer bescheidenen Grisettenvergangenheit und „jenes Abends, wo sie damals weglief ihrer alten Tante“! Prunier wahrsagt aus Handlinien (ein „Handleser“, sagt die treffliche Einführung) und bedeutungsvoll wird das Schwalbenmotiv dabei angeschlagen. „Wandert die kleine Schwalbe nicht übers Meer in die Ferne? . . . Land der Liebe! leuchtender Süden!“ Erscheint Roger und singt einen Hymnus auf Paris (nicht den aus „Luise“). Lisette, die unausstehlichste sämtlicher Kammerzofen der ganzen Opern- und Operettenliteratur — das will schon etwas sagen! —, rät ihm, zudringlich, wie sie ist, den Abend bei Buillier zu verbringen. „Buillier geht ins Blut! Da kriegt man Mut! Das tut gut — das tut gut! Brennt bald in Liebesglut!“ Unnötig zu sagen, daß alle Anwesenden den Abend, **id est** den zweiten Akt, bei Buillier verbringen werden, Lisette wie die Adele der Fledermaus in der Toilette ihrer Herrin, Madeleine wieder als die einfache Grisette von einst. „Ach wenn ich doch nur wüßt,“ — wer heut der Herr gewesen ist? — nein, sondern „ob noch einmal die Liebe heiß mich küßt“. Bei Buillier findet die allabendliche echt pariserische Orgie statt. Das sieht so aus: „Mit Champagner keiner geize! Her, ihr Mädchen, zeigt die Reize!“ Ein weiterer Reiz ergibt sich, bis sich Roger und Madeleine in schneller Liebe „gefunden“, mit dem zweiten Paar (Lisette-Prunier) zum Quartett „verbunden“ haben, nämlich der „süße Reiz dieser Stunden. Was mein Herz tief für dich empfunden, immerdar — treu es bewahr“! Worauf Rombaldo erscheint, und mit ihm die Entscheidung. Die Schwalbe wünscht sich zu verändern, entsagt dem glänzenden Leben, um Roger zu folgen. „Das Fest rauscht ab“, bemerkt die treffliche Einführung. Der dritte Akt vermehrt die bisherigen zahlreichen Reize um den der Landschaft fern von Paris, dem sich das Liebespaar, freilich nicht ungetrübt, hingibt. Roger hat, geldbedürftig, seiner alten Mutter brieflich gebeichtet. Die Gute schickt postwendend ihren Segen, falls das „brave gute Wesen“, das der Sohn sich erwählt, „rein ist wie der Tau“. Roger, der von den verschiedenen früheren Nestern seiner Schwalbe keine Ahnung hat, hält schon selig den Verlobungsring bereit. Sie aber erkennt, daß sie in dieses Paradies der Häuslichkeit nicht paßt, sein und der Mutter Vertrauen nicht täuschen darf. Prunier und Lisette kommen eben zurecht, um auch ihrerseits sie zur Rückkehr nach Paris mit starken Gründen zu bestimmen. „Folgen Sie, oh folgen Sie dem Rufe! Ein Schritt ist’s bis zur Stufe!“ So bringt sie das unermeßliche Opfer ihrer Liebe. Nicht ohne diese Abschiedszeilen zu hinterlassen: „Kehr’ zurück zu des Elternhauses Weihe — meinen Flug lenk’ ich heimwärts zu bittrer Reue.“ Schade. Diese poetische Schlußpointe hätte sich vielleicht noch verhindern lassen, hätte man die dichtende Schwalbe rechtzeitig mit einem ihrer schönen, so echt pariserischen Worte gewarnt, das da lautet: „Nicht sag das! . . . .“

Dieser Text, von dessen poetischer Gestaltung ich einige, wenige, leider viel, viel zu wenige Proben gegeben habe, „ward“, wie ich wieder der trefflich geschriebenen Einführung entnehme, „niedergeschrieben und dann ins Italienische übersetzt, a l s w e l c h e r es Puccinis Wohlgefallen weckte. Die Musik entstand i n d e s“ (wann?) „über“ (wo?) „einer französischen Uebertragung“. Ich habe selbst genügend viel übersetzt, um die Schwierigkeit dieser Rückübertragung würdigen zu können. Trotzdem ist über die Qualität dieser Text- und Geschäftemacherei kein ernstes Wort zu verlieren. Was mich geradezu verwundert hat, ist die absolute szenische Hilflosigkeit und Naivität zweier routinierter Librettisten, die es nicht einmal zuwege bringen, ihre Figuren von der Bühne wegzubekommen, die im ersten Akt eine ganze Szene lang Roger und Madeleine um einen Wandschirm herum Verstecken spielen lassen, ohne daß der Gast der Dame des Hauses auch nur „Guten Abend“ sagen dürfte, die auch nicht einen einzigen szenisch wirksamen Auftritt gefunden haben. Unglaublich, daß Puccini das komponiert hat. Unglaublicher, wie er das komponiert hat.

Erkennt man jetzt erst durch Vergleich, welch unerhörte textliche Kunstwerke selbst eine ordinäre Spekulation auf sadistische Gemüter wie Toska, selbst die bluttropfende Henker- und Pokerromantik des Mädchens aus dem goldenen Wildwest war, so ist ein Vergleich mit der Komposition eines ähnlichen, ähnlich undankbaren, wenn auch literarisch viel wertvolleren Stoffes lehrreich, womit ich Mascagnis kleine Lerche „Lodoletta“ meine. Als ich dieses senile Werk des jüngeren Meisters hörte, dachte ich sofort an Puccini. Ist er auch diesmal nicht der Puccini der sieghaften, hemmungslos zwingenden Kantilene, der ungebändigten Bohème-Laune, ist die Gewähltheit seiner harmonischen Quarten- und Quintenpikanterie schon ein wenig Manier geworden, ist dem Theatraliker hier keine kleinste Möglichkeit geboten, wirksam zu werden, so ist es doch Puccini und damit mehr, als deutsche Bilderstürmer gern zugeben. Es ist leichter, welschen Dunst zu verachten als sich vom nordischen Niflheim zu befreien. Noch immer ziehe ich diesen melodisch bezaubernden, anmutig schwebenden, leicht flirtenden Parlandoton dem unentwegt stimmwidrigen neueren germanischen Sprechgesang vor, der als Erbe des Seccorezitativs von diesem so oft nur das Secco, das Trockene unterstreicht. Die unnachahmliche Kunst der Einteilung, der Pausen der lyrischen Aufschwünge, der wundervoll gesetzten, niemals „gedeckten“ Singstimmen, der noblen, von selbst klingenden Orchestrierung, die sicheren Effekte klug gebrachter Reminiszenzen ist die alte geblieben. Begreiflicherweise weniger inspiriert diesmal die Erfindung und schwächer das Temperament, das recht das Pariser Nachtleben nach ganz kurzem Anlaufe wieder rettungslos sirupsüßlicher Sentimentalität überläßt. Neu die Neigung zur Operette, zum Walzertakt, darin mehr an Strauß und seinen Rosenkavalier erinnernd als mit dem bescheidenen Witz eines Salome-Zitats. Aber auch Strauß hat das Wienerische nicht gut getan. Aus der italienischen Buffa haben die Franzosen die kleine Oper, die freche, spottfrohe Operette gemacht, die die Wiener dann durch Wärme, Humor und Gemüt ihrer ländlerentstammenden Walzer verschönten. Während die entarteten Sprößlinge von heute die Wärme zur penetranten, brechreizenden Sentimentalität, das Gemüt zur verlotterten, verlogenen Gemütlichkeit verdorben und den Humor in englisch radebrechende Knockaboutrhythmen verbannt haben. Der Aufenthalt in diesen Potemkiaden der Lebensfreude kann nur schaden. So Strauß, so Puccini. Ein Hannibal, der in diesem Capua der Geister sich wohlgefühlt, verliert die Schlacht.

Die Aufführung der Wiener Volksoper hätte doch mehr der Bedeutung bewußt sein müssen, die eine deutsche Uraufführung eines Puccini unbedingt hat. Sie begnügte sich mit der typischen, nur wesentlich bescheideneren Wiener Operetteninszenierung, das Pariser Milieu mit den abschreckendsten Farben der Nüchternheit, Langeweile und Schäbigkeit schildernd. Besser gelang das Musikalische unter Pietro Stermichs Leitung, die Madeleine der Frau Debitzka, die Lisette des Frl. Wagschal, der Roger des (italienisch singenden!) Herrn Fleta und der Prunier des Herrn Hagen. Puccini, groß, elegant, kaum angegraut, wurde bejubelt. Trotzdem prophezeie ich dieser Schwalbe keine Weltreise. „Sie erliegt ihrem Schicksal“ heißt es ahnungsvoll im Text. Wer ist dieses Schicksal? Das Dichterpaar Willner und Reichert. Dr. R u d o l f S t e p h a n H o f f m a n n.

Musikbriefe

Hanau a. M. Einheitliche Form wahrte ein Schumann-Abend, den Dr. Adolf Stübing, Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt, mit dem geachtetsten Hanauer Gesangverein, der von ihm dirigierten Eintracht, und einigen Solisten am 8. Okt. hier veranstaltete. Dr. Stübing schilderte Schumanns Lebensgang und an geeigneten Stellen wurde der Vortrag durch Chorlieder und Soli illustriert. U. a. wurde auch das Klavierquintett von dem Hochschen Quartett aus Frankfurt und der Gattin des Dirigenten, der vortrefflichen Klaviervirtuosin Frau Stübing-Zahn, gespielt. — Ein weiterer Höhepunkt unseres diesjährigen Musiklebens war die vor einigen Monaten erfolgte Aufführung von Händels „Israel in Aegypten“ durch den Oratorienverein, dessen Dirigent der Musikgelehrte Dr. Frank Limbert, ein Deutsch-Amerikaner, ist. — Einer intensiven Musikpflege tritt die Nähe Frankfurts störend gegenüber, wenn auch von den Gesangvereinen unter Mitwirkung zumeist Frankfurter Solisten manches Annehmbare geboten wird.

Kiel. (D i e K i e l e r H e r b s t w o c h e f ü r K u n s t u n d W i s s e n s c h a f t.) Einst versammelte sich während der Kieler Woche die internationale Sportwelt, kamen die Freunde des Segelsportes, um an den Regatten teilzunehmen oder Zeuge des prächtigen Schauspiels zu sein, das sich auf der Förde abspielte. Rauschende Feste umrahmten diese

Veranstaltungen und im Hintergrunde vollzogen sich bedeutsame Ereignisse der hohen Politik. Dies Kiel gehört der Vergangenheit an. Unsere stolze Marine ist dahin, die Revolution erhob von hier ihr Haupt und der Ruf unserer Stadt war in den ersten Tagen nach dem 18. November nicht der beste. So ist es erklärlich, daß weite Kreise versuchten, ihre Vaterstadt wieder aufzurichten und ihr von neuem eine Bedeutung zu geben, zwar nicht in Wehr und Waffen, aber doch in Kunst und Wissenschaft, wie sie dem unvergleichlichen Standort Kiels auf der Meeresscheide zwischen Ost und West, der Völkerbrücke zum Norden entspricht. So entstand der Gedanke an eine alljährlich wiederkehrende große festliche Veranstaltung, die unseren intellektuellen und künstlerischen Kräften Gelegenheit gibt, zu zeigen, was sie vermögen. Kultusminister Hänisch begrüßte den Beginn der Woche mit warmen, ja herzlichen Worten, und im weiteren Verlauf sprach der Staatssekretär Prof. Dr. Becker über Bildungsaufgaben im neuen Deutschland, diskutierten hervorragende Gelehrte wie Prof. Messer (Gießen), Kerschensteiner und Alois Fischer über pädagogische Probleme der Gegenwart und hielt Albert Einstein Vortrag über seine weltbewegenden, grundstürzenden Ansichten über Raum und Zeit im Lichte der Relativitätstheorie. — Musikalisch wurde die Kieler Herbstwoche eröffnet mit einer glänzend gelungenen Beethoven-Feier. Prof. Dr. Stein, der in künstlerischer und organisatorischer Beziehung unersetzliche Leiter der Aufführungen, hatte in kurzer Zeit einen imposanten Festchor zusammengebracht, der in 4½ Monaten und ca. 40 Proben die **Missa solemnis** so sicher einstudierte, daß sie „stand“, allen Tempo- und rhythmischen Heimtücken zum Trotz. Bei dem etwas bunt zusammengewürfelten Soloquartett zeigte sich einmal wieder die alte Erfahrung, daß große Bühnensänger manchmal recht schlechte Musikanten sein können. Gut war allein Frau Eva Bruhn aus Essen. Aehnlich ging es bei der IX. Symphonie, die von unserem städtischen Orchester unter Steins hingebender Leitung so stimmungsvoll gespielt und vom Chor zu jubelndem Ende geführt wurde. Der Beifall der Hörer war groß, und selbst eine Wiederholung beider Werke bei vorangegangener öffentlicher Generalprobe vermochte die Menge der Beethoven-Schwärmer kaum zu fassen. — Von den szenischen Darbietungen interessierten in erster Linie Schrekers „Gezeichnete“. Die Aufführung war eine Wiederholung der schon im vergangenen Winter gehörten. Sie bestärkte uns in der Ueberzeugung, daß Schreker kein absoluter Neuerer ist, sondern als Eklektiker vielfach in altgewohnten Bahnen — Oh welche Nacht, welche glühende Sommernacht — wandelt. Daneben hört man italienischen Verismus, Wagnersche Ueberschwenglichkeiten, kontrapunktische Feinheiten, harmonische Durchführungen, überhaupt kleine, schnell vorüberrauschende Kostbarkeiten. Und das alles eingehüllt in ein schwer verständliches, aber doch leicht ins Ohr gehendes Gewirr von Klang- und Geräuschphänomenen. Die Carlotta sang Frau Palm-Cordes, den Tamare Herr v. Scheidt aus Frankfurt, beide stimmlich gut, schauspielerisch weniger begabt. Die schwierige Rolle des Alviaro wurde von unserem heimischen Heldentenor Grunert musikalisch und dramatisch vorzüglich wiedergegeben. Die Aufführungen des Tristan und der Meistersinger zeigten, daß solche „Festspiele“ mit auswärtigen Sternen und einheimischer Folie bei einer kurzen Verständigungsprobe trotz allem äußerlichen Glanze und wundervoller Einzelheiten niemals eine künstlerische Höchstleistung darstellen. Natürlich war Feinhals glänzend als Hans Sachs, Waldemar Hencke ein unübertrefflicher David und Plaschke ein vorzüglicher Kurvenal, aber trotzdem — es blieb ein Erdenrest. Vollkommen geschlossen dagegen in Bild, Darstellung und Musik war die szenische Aufführung des Byronschen Manfred mit Ludwig Wüllner in der Titelrolle. Kapellmeister Richard Richter, der jugendlich Unverwüstliche, dirigierte sämtliche Theateraufführungen mit hinreißendem Temperament und glänzendem Erfolge. — Erwähnen wir schließlich, doch nicht schlechthin, das Klingler-Quartett und seine edle intime Wiedergabe des Mozartschen C **dur**-Quartetts, Beethovens Op. 74 und der von Prof. Klingler gespielten Ciaconna von Bach und dann noch die glänzende Leistung Leo Blechs in der Direktion eines großen Orchesterkonzertes mit einem oft gespielten, aber immer wieder gern gehörten Programm, so haben wir den musikalischen Gewinn der Kieler Herbstwoche ziemlich vollständig gebucht. Die Künstler haben Gold (Na, na! D. Schr.) und Ehren eingeheimst, der Kunsthunger der Liebhaber ist gesättigt, die Geschäftsleute sind zufrieden. Ueber die Tränen und Seufzer des Schatzmeisters aber decken wir den Mantel der christlichen Liebe.

Prof. Bessell.

Kunst und Künstler

— In Saarbrücken ist eine „Konzertgesellschaft“ gegründet worden. Dirigent ist Musikdirektor Bornschein. Die Konzertgesellschaft will durch Veranstaltung von Chor-, Solisten- und Orchesterkonzerten die Werke unserer großen Meister den breitesten Bevölkerungsschichten zugänglich machen. Vorgesehen sind 5 Veranstaltungen, darunter als letzte Veranstaltung ein zwei Abende umfassendes Mahler-Fest.

— In Stuttgart hat sich ein **Collegium musicum** zusammengetan. Es will den Sinn insbesondere für die Holzblas- und Streichinstrumente beleben und veranstaltet Vorlesungen über diese Instrumente, die mit Aufführungen selten gehörter Haus- und Kammermusikwerke verbunden sind. Als Lektoren wurden gewonnen die Herren: Dittrich (Flöte), K. Riedel (Oboe), Rauschert (Klarinette), Musikdirektor A. Presuhn (Geige), Uhlig (Kontrabaß), Roesler (Gitarre und Laute). Die Aufführungen finden Friedrichstr. 54 statt. Die Leitung liegt in den Händen der Musikalienhandlung Berthold & Schwerdtner.

— In Offenbach a. M. ist eine Konzertgesellschaft begründet worden, die im Verein mit dem Sängerverein die Veranstaltung großer Orchester- und Chorkonzerte mit erstklassigen Solisten beabsichtigt. Als musikalischer Leiter wurde Herr Oskar v. Pander gewonnen.

— In Wien wurde eine „Gesellschaft zur Forschung und Förderung jüdischer Musik“ ins Leben gerufen. (Forschung: soll wohl „Erforschung“ heißen.)

— In den 10 Symphoniekonzerten des Opernorchesters vom Württ. Landestheater in Stuttgart werden unter Leitung von Fritz Busch Werke der Klassiker, Romantiker und anderer Meister zur Wiedergabe gelangen. Neuheiten für Stuttgart sind: Julius Röntgen: Präludien und Fugen, die zur Uraufführung gelangen werden, R. Strauß: Don Quixote, Arn. Schönberg: Pelleas und Melisande, G. Mahler: V. Symphonie, K. Hasse: Prinz Eugen-Variationen, M. Reger: Klavierkonzert, S. v. Hausegger: Variationen über ein Kinderlied, Ed. Erdmann: Symphonie, Ad. Busch: Variationen über ein Mozart-Thema, A. Halm: Konzert mit obligatem Klavier für Orchester. Beethoven ist selbstredend ein breiter Raum zugewiesen.

— Die Staatliche Kapelle in Kassel veranstaltet auch in diesem Jahre eine Reihe von Abonnementskonzerten zum Besten ihrer Witwen- und Waisenkasse unter Leitung von Robert Laugs. An Novitäten sind u. a. vorgesehen: die **a moll**-Symphonie des Münchener Thomasin, die IV. Symphonie von Tschaikowsky, außerdem Schönberg „Verklärte Nacht“, Reger „Boecklin-Suite“, Ducas „Der Zauberlehrling“, Strauß „Zarathustra“ und Schlußszene aus Salome, Wolf „Italienische Serenade“, Donisch „Ouvertüre Fastnacht“ (Manuskript), Köhler Ouvertüre zu „Die Miltenberger“ (Uraufführung). Sodann ist ein Tschaikowsky- und ein Beethoven-Abend vorgesehen, letzterer mit der V. und IX. Symphonie. An Chorwerken sollen unter Mitwirkung des städtischen Konzertchores und des Lehrergesangvereins Brahms' „Ein deutsches Requiem“, Wolf-Ferraris „**La vita nuova**“ und die „**Missa solemnis**“ von Beethoven zur Aufführung kommen. — Das Staatstheater wird als erste Novität die Oper „Meister Guido“ von Noetzel im Oktober herausbringen.

— Prof. Willibald Kaehler (Schwerin), der Erste Kapellmeister des Mecklenburgischen Landestheaters, konnte am 3. Okt. auf eine 25jährige Tätigkeit als Erster Kapellmeister zurückblicken. — Von Kindheit an zeigte Kaehler eine besondere Hinneigung zur dramatischen Musik und schon als Gymnasiast in Grünberg i. Schl. komponierte er eine Oper „Die Bergknappen“, von der Bruchstücke zur Aufführung gelangten. Seine musikalischen Studien machte er in Berlin unter Kiel und Herzogenberg. Seine ersten selbständigen Schritte unternahm Kaehler am K. Theater in Hannover, wo er als Solorepetitor wirkte. Weitere Erfahrungen sammelte Kaehler als Zweiter Kapellmeister in Freiburg i. B. und Basel. 1895 engagierte ihn Gottscheid an das vom Fürsten von Thurn und Taxis unterhaltene Theater in Regensburg als Erster Kapellmeister. 1897 holte der als Talente-Entdecker bekannte Direktor Richard Hagen Kaehler nach Rostock. Als bald darauf die Stellung des Ersten Kapellmeisters am Hof- und Nationaltheater in Mannheim frei wurde, wurde Kaehler unter zahlreichen Bewerbern gewählt. Hier wirkte er sieben Jahre als Leiter der Oper und der „Musikalischen Akademie“, wie das Institut der großen Orchesterkonzerte dort noch heute genannt wird. 1906 erfolgte Kaehlers Berufung nach Schwerin. 1912 wurde er vom Großherzog zum Professor ernannt. Bei Ausbruch des Weltkrieges trat Kaehler als Freiwilliger beim Landsturmbataillon Schwerin ein und machte einen Teil des Feldzuges in Belgien mit. — Von entscheidendem Einfluß auf Kaehlers künstlerische Entwicklung wurde seine Bekanntschaft mit Cosima Wagner, die ihn schon 1896 als musikalischen Mitarbeiter nach Bayreuth zog. War er schon vorher der Kunst Richard Wagners mit ganzer Seele ergeben, so reifte Kaehler jetzt unter Levis, Hans Richters, Mottls und nicht zuletzt Cosima Wagners persönlichem Einflusse zu einem der anerkanntesten Wagner-Dirigenten heran, den auch das Ausland häufig zur Leitung von festlichen Wagner-Aufführungen einlud. Prof. Golther, der bekannte Germanist und Wagner-Forscher, lenkte seinerzeit durch nachstehende Ausführungen die Aufmerksamkeit eines größeren Publikums auf Kaehler: „Kaehler ist ein Kapellmeister von echt Wagnerischem Geiste erfüllt. Er sieht sein Ziel nicht bloß in einer tadellosen musikalischen, vielmehr in einer völlig stilgerechten großzügigen, dramatischen Aufführung. Sein Blick bleibt nicht bloß in der Partitur befangen, sondern geht von der Bühne aus. So erfaßt er seine Aufgabe gründlich, klar und bestimmt. Er versteht es, überall Bayreuther Geist zu betätigen. So bewies er schon an dem Stadttheater in Rostock, daß es nicht nur auf große und reiche Mittel, sondern vor allem auf einen geistvollen und begeisternden Führer ankommt.“ Kaehler veröffentlichte Lieder und kleinere Orchesterwerke, anderes ist noch Manuskript. Auch musikschriftstellerisch war er tätig. Auch an der neubegründeten Volkshochschule zu Schwerin ist er als Dozent beschäftigt.

— Felix Woyrsch in Altona beging am 8. Oktober die Feier seines 60. Geburtstages. Wir hoffen, demnächst eine ausführliche Würdigung des Künstlers veröffentlichen zu können.

— Unter großen Ehrungen beging Arthur Nikisch sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent des Leipziger Gewandhauses. Bei einer Feier im Gewandhause würdigte Geheimrat Göhring die geniale Künstlerschaft Nikischs. Zum Zeichen der Verehrung wurde dem Jubilar eine Festschrift „25 Jahre Geschichte des Leipziger Gewandhauses“ überreicht. Nikisch ist von der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum Dr. phil. h. c. ernannt worden.

— Der Gemeinderat von Salzburg verlieh der Kammersängerin Lilli Lehmann für Verdienste um das Mozarteum und das Kunstleben Salzburgs das Ehrenbürgerrecht.

— Der Organist Karl Sattler (Köln), bekannt als ausgezeichneter Orgelspieler, pflegt den Morgengottesdienst an den Sonn- und Festtagen durch Darbietung von drei Orgelstücken zu beschließen. In der altehrwürdigen Kirche Maria im Kapitol sammelt sich dann eine kleine kunstbegeisterte und andächtige Gemeinde, die mit tiefer Erhebung diesen Gebeten des Künstlers lauscht, der, soviel wir wissen, lediglich aus persönlichem Antrieb diese Vorträge klassischer und moderner Orgelwerke gibt. —l.

— Hofkapellmeister Paul Prill, der langjährige Dirigent des Münchener Konzertvereins-Orchesters, feierte seinen 60. Geburtstag.

— Die in Stuttgart durch Dagmar Benzinger und Max Pauer ausgebildete vortreffliche Pianistin Helene Renata Lang und die Schülerin des Kölner Konservatoriums (Bruno Eldwig) Lotte Hellwig haben in Berlin den diesjährigen Mendelssohn-Preis erhalten. Der Kompositionspreis wurde dem begabten Erwin Bodky, einem Ostfriesen, der bei R. Strauß studiert hat, zugesprochen.

— Die „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" in Berlin wählten an Stelle des jüngst verstorbenen Musikdirektors Adolf Göttmann den Komponisten Arnold Ebel zu ihrem Vorsitzenden. Ebel ist auch Göttmanns Nachfolger als Leiter des Berliner Tonkünstlervereins.

— Der Berliner Kammersänger Walter Kirchhoff hat mit der Königlichen Oper in Madrid einen mehrmonatigen Vertrag abgeschlossen. Der Künstler wird dort Tannhäuser, Tristan und Siegfried singen. Die Vorstellungen finden in deutscher Sprache statt, da auch noch andere deutsche Künstler hinzugezogen werden. — Auch Kammersänger Hans Bechstein wurde vom Königlichen Hoftheater in Madrid zu mehreren Gastspielen eingeladen, ebenso Kammersänger Max Krauß.

— Erhart Mühlberg, der früher in Thorn tätige Konzertsänger und Gesangspädagoge, ist nach Besetzung der genannten Stadt durch die Polen nach Bielefeld übergesiedelt, um fortan von hier aus seine konzertierende und Lehrtätigkeit auszuüben.

— Prof. Adrian Rappoldi spielte mit ganz außerordentlichem Erfolge in Dessau, Köthen und Halle.

— Der Berliner Domchor hat unter Leitung von Hugo Rüdel in Baden-Baden und in der Schweiz große Erfolge gehabt, die sich auf der Rückreise auch in süddeutschen Städten einstellten.

— Helge Lindberg, der ausgezeichnete Stuttgarter Sänger (er stammt aus Helsingfors), ist nach Wien übergesiedelt.

— Der „Fränkische Kurier" meldet, daß Robert Heger, der Erste Kapellmeister des Nürnberger Stadttheaters, im November einige weitere Gastspiele an der Münchener Oper geben wird; für den Fall, daß er Nürnberg verlassen sollte, wird Dr. Kunwald, der aus Amerika zurückgekehrt ist, sein Nachfolger werden.

— Der 150. Geburtstag Beethovens (16. Dezember) soll nach einer Verfügung des preußischen Kultusministers in den Schulen mit musikalischen Darbietungen gefeiert werden. (Schön, und dann wird es wohl wieder mit der Beethoven-Pflege in der Schule sein Ende haben, bis Anno 1970 Kultusminister Soundso einen ähnlichen klugen Gedanken haben wird.)

— In Hagen W. wurde der Musikunterricht Steinkühler von der preußischen Regierung als Musikschule unter Direktion der diplomierten Musiklehrerin Erna Steinkühler genehmigt. Musikdirektor Wilh. Steinkühler wird auch fernerhin seine bewährte Kraft in bisheriger Weise in den Dienst der Schule und Schüler stellen.

— Max Bruch hat, wie W. Altmann in den „M. N. N." mitteilt, wertvolle Lebenserinnerungen hinterlassen, die bis in die Gegenwart hineinreichen. In seinem Nachlasse befinden sich auch noch unaufgeführte Werke wie Jery und Bätely (Goethe), zwei Streichquintette, deren Uraufführung nach Amerika (!) verkauft wurde, und ein Chorwerk „Szenen aus Ekkehard".

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Aus Berlin geht uns die Nachricht vom Ableben des hochverdienten Musikpädagogen Franz v. Hennig zu, der auch als Musikkritiker an der Voss. Ztg. wirkt.

— Kammermusiker Kurt Friedrichs, ein vortrefflicher Violoncellist, der seit 48 Jahren an der staatlichen Musikschule in Weimar wirkte, ist dort gestorben.

— Hans Frederigk, der ehemalige Intendant des Braunschweiger Hoftheaters, ist im Alter von 75 Jahren gestorben. Frederigk, ein geborener Berliner, hat bis 1882 als Heldendarsteller gewirkt.

— In Bensheim verstarb der bedeutende, am 28. März 1836 in Dorpat geborene Physiker und Verfasser des „Dualen Harmoniesystems" (1913 2. Aufl.) Arthur Joachim von Oettingen, der seit der Russifizierung seiner Vaterstadt (1894) in Leipzig gelebt hat. In Dorpat hat von Oettingen viel zur Hebung der Musikpflege getan und ein ausgezeichnetes Dilettantenorchester geleitet. Durch Oettingen wurde der Anstoß zu einer starken Reform der praktischen Harmonielehre gegeben. Auf ihm fußt wenigstens zum Teil H. Riemann.

— In Frankfurt a. M. starb im Alter von 65 Jahren die bekannte Gesangspädagogin Jenny Hahn.

— In Leipzig verschied C. Reineckes Witwe, Margarete, geb. Schifflin.

— In Wien ist der bekannte Gesangsmeister Philipp Klaeger gestorben.

— In Winterthur ist Musikdirektor Prof. Dr. Ernst Robert Radecke, Privatdozent der Musikwissenschaft an der Universität Zürich, im Alter von 54 Jahren gestorben. Prof. Radecke, der sich als Dirigent um das musikalische Leben Winterthurs sehr verdient gemacht hat, ist auch als Schriftsteller hervorgetreten. Radecke, ein Sohn des ehemaligen preußischen Hofkapellmeisters und Komponisten Robert R., wurde in Berlin am 8. Dezember 1866 geboren und war mit einer Tochter Karl Eschmanns vermählt.

— In Neuyork starb der Komponist Carlos Troyer, der sich um die Niederschrift indianischer Melodien verdient gemacht hat.

Erst- und Neuaufführungen

— Das Münchener Nationaltheater plant an Erstaufführungen: Schreker, Das Spielwerk; W. Braunfels, Die Vögel; Graener, Schirin und Gertraude; von Waltershausen, Die Rauhensteiner Hochzeit; W. Courvoisier, Die Krähen; Cl. v. Franckenstein, Li Tai Pe.

— Der Berliner Komponist Xaver Scharwenka hat eine Bühnenmusik zu Goethes „Laune des Verliebten" geschrieben. Die Partitur wird im Frühling auf einer Freilichtbühne Groß-Berlins anläßlich der Neuinszenierung des Werkes durch einen namhaften Berliner Literaturgelehrten die Uraufführung haben.

— S. Wagners Oper „Sonnenflammen" hatte in Dresden einen starken äußeren Erfolg. Die musikalische Leitung hatte Reiner, S. Wagner führte die Regie.

— Die Oper „Abu und Nu" von Ludwig Heß hatte bei ihrer Erstaufführung am Rostocker Stadttheater einen durchschlagenden Erfolg. Die nachkomponierte Tanzszene im Garten des Kalifen hat die Wirksamkeit des frohen musikalischen Spieles noch entschieden erhöht.

— Wagners Walküre hat ihre erste finnische Aufführung in der Staatsoper zu Helsingfors unter der musikalischen Leitung von Mikorey mit großem Erfolge erlebt.

— Hans Jelmoli (Zürich) hat die Musik zu zwei Singspielen E. Entemanns „Die Badenerfahrt" und „Das Gespenst auf dem Petersturm" beendet. Die beiden Werke werden schon, wie es heißt, in der allernächsten Zeit zur Uraufführung in Zürich gelangen.

— Heinr. Rücklos' Weihnachtsoratorium für Chor, Soli und Orgel (Verlag von C. Winkler in Stuttgart) wird durch den Verein zur Förderung der Volksbildung von M.-D. Martin Mezger in Stuttgart zur Uraufführung gebracht werden.

— Im ersten diesjährigen städtischen Kammermusikabend der Musikbildungsanstalt Lörrach gelangte das Streichquartett in G dur Op. 8 von Hans Kötscher zur beifällig aufgenommenen Uraufführung. Für das zweite Konzert ist die erstmalige Wiedergabe des Streichquartetts in g moll Op. 23 von Hans Lavater in Aussicht genommen; Joseph Cron (Basel) wird Lieder des gleichen Komponisten aus Op. 19 zu Gehör bringen. Ferner sind die Intermezzi für Bläser von Joseph Lauber, sowie die Hornsonate in F dur Op. 29 von J. Haas vorgesehen.

— Ein Oboen-Quintett von James Simon wird im November in Berlin durch das Premyslav-Quartett und K. M. Schreiber (Oboe) seine Uraufführung finden.

Vermischte Nachrichten

— Der Richard-Wagner-Verein Darmstadt beging das Jubiläum seines 300. Vereinsabends. Für den Abend wurde eine unserer bedeutendsten deutschen Künstlerinnen, Frau Frieda Kwast-Hodapp, das Ehrenmitglied des Vereins, gewonnen, die am 8. Mai 1897 zum ersten Male in Darmstadt auftrat. Vorsitzender des Vereins ist Rat Herm. Sonne. Wir wünschen dem Richard-Wagner-Verein, dessen zweiter Vorstand Prof. Dr. Arnold Mendelssohn ist, eine weitere glückliche Entwicklung.

— Zur Gründung eines Hans-Pfitzner-Vereins in Hamburg fordert Hans F. Schaub, wie wir den M. N. N. entnehmen, auf: „Seine Aufgabe soll es vor allem sein, den Werken des Komponisten die nötige Verbreitung in Hamburg zu erringen, sei es durch Aufführungen seiner musikdramatischen Werke oder solche seiner Orchester-, Kammer- und Vokalmusik. Auch Vorträge sollen erwogen werden. . . . Das Schaffen der Lebenden erfordert mithelfendes Interesse, denn dem Toten frommt es nicht mehr. Da es sich hier nicht um eine Luxussache, sondern um eine Angelegenheit von starker volkserzieherischer Bedeutung handelt, wird niemand, der den breiten Massen das Hineinwachsen in die beste Kultur ermöglichen helfen möchte, hier abseits stehen dürfen. Eine Kunst, die nicht Modespiel ist, nichts dient als dem einzigen, was uns Deutschen geblieben ist: der Hoffnung auf ein Wiedererwachen des deutschen Idealismus, braucht einen jeden, dessen Gesichtskreis weit genug ist, zu erkennen, um was es sich handelt, nämlich um eine eminent nationale Angelegenheit von höchster Bedeutung."

— Der Kreisausschuß des Landkreises Bochum hat sich entschlossen, eine größere Anzahl von Plätzen für die Bochumer Volkssymphoniekonzerte des städtischen Orchesters anzukaufen, um sie innerhalb des Kreises an minderbemittelte Musikfreunde völlig kostenlos abzugeben. Für die kommenden Symphoniekonzerte wurden allein mit Dauerkarten schon mehr als 1100 neue Hörer gewonnen. M. B.

— In Gelsenkirchen (Westfalen) plant die Stadt außer Symphonie- und anderen Konzerten, Einführungsabenden, Chor- und Kammer-

konzerten noch die Einrichtung von 6 kammermusikalischen Erbauungsstunden, Kammerkonzerten im Stil musikalischer Morgenfeiern am Sonntag, die einen Ueberblick über die Entwicklung der Kammermusik geben sollen. M. B.

— Der Andrang zu der staatlichen Musikschule in Berlin, deren Lehrkörper stark erneuert und besonders gut in der Kompositionsabteilung besetzt ist, übertrifft alle Erwartungen. Selbst zu der Opernschule, die nur im Verborgenen geblüht hat, liegen über Erwarten viele Meldungen vor.

— Der Deutsche Sängerbund hat beschlossen, die Nürnberger Katharinen-Kirche anzukaufen, einst eine der Hauptkirchen Nürnbergs, heute verwahrlost und als Lagerraum dienend. In der Kirche haben von 1620 an die Meistersinger ihre Aufführungen abgehalten, und den Gedanken an sie will der Sängerbund wachhalten. (Wir freuen uns dieser Nachricht von Herzen.)

— Nach dem „Tag" brach kürzlich ein großes und berühmtes Berliner Konzertorchester eine Probe zu Gustav Mahlers Dritter Symphonie 20 Takte vor dem Schluß des Finales ab, weil die für die Probe angesetzte Minutenzahl eben voll geworden war. Es leben die Grundsätze, wenn auch die Kunst darüber zum Teufel geht! Uebrigens braucht kein Mensch nach Berlin zu gehen, um Aehnliches zu erleben. Der Maurer-Standpunkt, der sich in solchem Gebaren dokumentiert, ist leider heute allerorten zu finden. . . .

— Die in Albert Auers Musikverlag in Stuttgart erschienenen neuen Lehrmittel für den Klavierunterricht: Zweigle-Walz, Klavierschule, und Karl Walz, Elementar-Tonleiterschule, wurden auf der Lehrmittelausstellung anläßlich des Kongresses des Verbands Deutscher Musiklehrer und -lehrerinnen in Berlin preisgekrönt. — Die Lehrerschaft wird es interessieren, zu hören, daß von K. Walz in Kürze im gleichen Verlag eine Singfibel erscheinen wird, die einen ganz neuen und einfachen Weg zeigt, die Kinder zum Gesang nach Noten zu bringen.

— Die Musikgruppe Berlin E. V. des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen sieht sich durch das ständige Anwachsen der Berufsunkosten und die allgemeine Steigerung aller Ausgaben für den Lebensunterhalt, denen bisher kein auch nur annähernd genügender Ausgleich in den Einnahmen der Musiklehrenden gegenübersteht, veranlaßt, folgende Honorarsätze als richtunggebend für ausgebildete Lehrkräfte festzusetzen: Der Mindestsatz für die Instrumentalstunde ist 6 Mk., für die Gesangstunde 8 Mk.; das angemessene Durchschnittshonorar wird für die Instrumentalstunde auf 10 Mk., für die Gesangstunde auf 12 Mk. festgesetzt. Für Stunden außerhalb der Wohnung der Lehrerin ist ein Aufschlag von mindestens 50 % zu erheben. Außerdem tritt die Musikgruppe Berlin dafür ein, daß für den privaten Musikunterricht ein Jahreshonorar vereinbart wird, damit die Musiklehrerin auch in den Ferien mit einer Einnahme rechnen kann. Diese in Angleichung an andere Berufe gewünschte größere wirtschaftliche Sicherstellung erscheint bei den heutigen für die Musiklehrerin unhaltbar schwierig gewordenen Lebensverhältnissen durchaus notwendig. Der Verband hofft deshalb, daß diesen berechtigten Wünschen von seiten der Unterrichtnehmenden Verständnis entgegengebracht wird. — Wir bringen diesen Aufruf (die Musiklehrer anderer Städte sind in ähnlicher Weise vorgegangen) gerne zum Abdrucke und hoffen, daß die Richtlinien überall auch wirklich befolgt werden. Sonst ist die ganze Arbeit für die Katz gewesen. Ja, ja, die armen geistigen Arbeiter der freien Berufe! . . . .

— Aus Anlaß des Kongresses der Deutschen Musiklehrer und -lehrerinnen in Berlin fand eine Lehrmittelausstellung für den Musikunterricht statt, auf der die Werke des bekannten schlesischen Komponisten Richard Kügele besonders ausgezeichnet wurden. Seine „Anleitung zum Gesangunterricht" erhielt den ersten Preis, die „Harmonie- und Kompositionslehre", desgleichen die „Kleine Musik- und Harmonielehre" den zweiten, die Klavierschule und das Klavieralbum „Im Rosenhag" den dritten Preis.

— Das Seminar der Musikgruppe Berlin E. V., gegr. 1911, wird seinen Wirkungskreis ausdehnen. Ein „Vorkursus", der in einem Jahre den Teilnehmern die grundlegende musikalische Allgemeinbildung (Gehörbildung, Musiklehre einschließlich der Grundfragen der Akustik und Aesthetik, Biographisches aus der Musikgeschichte usw.) übermittelt, soll auch solche Musikstudierende und Musikfreunde aufnehmen, die sich nicht dem Lehrberuf widmen wollen. Weiter sollen „Hochschulkurse" für musikalische Spezialbildung angeschlossen werden, die Lehrenden und vorgebildeten Kunstliebhabern zur Fortbildung dienen. Die Hochschulkurse stehen unter der besonderen Leitung des Hochschuldozenten Berthold Knetsch (Musikwissenschaft) und des Gymnasialmusiklehrers Walter Kühn (Schulgesang, Tonpsychologie, Arbeitsunterricht). Das Seminar hat bereits 140 Schülerinnen als geprüfte Musiklehrerinnen (Klavier, Violine, Kunstgesang, Schulgesang) in den Beruf entsandt. Vor kurzem fand die 11. Prüfung für Klavier und Kunstgesang mit Prof. Al. Hollaender und J. Schulze als Prüfungskommission statt. Die Geschäftsstelle (Berlin W. 57, Pallasstr. 12) erteilt jede gewünschte Auskunft.

— Die Bibliothek des verstorbenen Musikschriftstellers Dr. Karl Storck wurde vom Westfälischen Musik-Seminar Dortmund (Leiter Musikdirektor Holtschneider) angekauft.

* * *

Unsere Musikbeilage. Unsere Leser erhalten heute die zu dem neulich veröffentlichten Präludium gehörige Fuge des angesehenen Münchener Tondichters August Reuß. Die Fuge ist ein kleines Meisterwerk technisch fesselnder Arbeit. Man beachte, daß der Gefährte (Einsatz Takt 4) durch das ganze Gebilde hindurch als Kontrapunkt das führende Thema begleitet.

Schluß des Blattes am 14. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 4. November, des nächsten Heftes am 18. November.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Neue Lieder.

Haas, Joseph, Op. 52: Lieder des Glücks. B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig.

— Op. 54: Heimliche Lieder der Nacht. Ebenda.

Neue Klaviermusik.

Reger, Max, Op. 135: Quartett, Op. 140: Quintett. Für Klavier zu vier Händen bearbeitet von Joseph Haas. N. Simrock, Berlin (9 Mk. und 8 Mk.).

Bach, Friedr.: Ausgewählte Werke Band V. Klaviersonaten Nr. 1 (A dur), Nr. 2 (D dur). Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Georg Schünemann (Veröffentlichung. des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg.) Bückeburg und Leipzig 1920. C. F. W. Siegel.

Gesangsmusik.

Berichtigung.

Lütkevedder, W.: Mitten auf der Wiese. Verlag Walter Gensch, Jena (nicht Hansa-Verlag).

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 4

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Das Unbewußte in der Musik.

Von G. F. Kühn.

(Schluß.)

Wenden wir uns nun zu der Frage nach der Bedeutung des Unbewußten im musikalischen Genießen. Die Musik ist zu allen Zeiten dem Menschen eine Quelle der Freude und Lust gewesen, mochte sie erheben, begeistern, trösten oder auch nur unterhalten. Worin ist diese Lustwirkung begründet? Schon bei der Beantwortung dieser Grundfrage ist das Unbewußte zu Hilfe genommen worden. Die Freude oder Lust am Ton ist dem Menschen allgemein eigentümlich, aber die Kausalität zwischen ihr und dem Ton vermögen wir nicht mit unbedingter Sicherheit nachzuweisen, wir nehmen sie einfach als etwas Gegebenes hin. Der ästhetische Intellektualismus (in der englischen Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts und später bei Kant und den Neukantianern) stellte als letzte Tatsache des ästhetischen Sinnes — also auch des musikalischen — einen angeborenen Schönheitssinn fest, der einer weiteren Erklärung nicht mehr fähig sei und auch nicht bedürfe. E. v. Hartmann sagt: „Die ästhetische Lust selbst aber, welche als ein ebenso unerklärliches Faktum im Bewußtsein gefunden wird wie die Empfindung des Tones, des Geschmacks, der Farbe usw., und wie dieses als etwas Fertiges, Gegebenes der inneren Erfahrung gegenübertritt, kann ihre Entstehung nur einem Prozesse im Unbewußten verdanken." Goethe hat diesem Gedanken dichterischen Ausdruck gegeben in einer der „zahmen Xenien":

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt' es nie erblicken,
läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
wie könnt' uns Göttliches entzücken!"

Als ein Teil dieses allgemeinen Lustgefühls erscheint das harmonische Gefühl, das sich auf das formale Element der Musik bezieht (Tonfolge, Harmonie, Rhythmus, Gliederung). Auch hier müssen wir bei der Frage nach dem Grunde des Gefallens an der Form, des Urteils über die Schönheit der Form überhaupt, wieder feststellen, daß der unbefangene Hörer solche Urteile ganz unbewußt fällt. Diese Unbewußtheit betont wiederum E. v. Hartmann mit den Worten: „Es ist unwahr, daß der objektive Zusammenhang und der Entstehungsprozeß eines ästhetischen Urteils im subjektiven Bewußtsein identisch sei. Die Idealisten haben vielmehr recht, wenn sie behaupten, daß dieser Prozeß etwas jenseits des Bewußtseins vor dem ästhetischen Urteile sei." Auch v. Helmholtz hat auf die Bedeutung des Unbewußten für das harmonische Gefühl hingewiesen. Er sagt: „Daß die Schönheit an Gesetze und Regeln gebunden sei, die von der Natur der menschlichen Vernunft abhängen, wird wohl nicht mehr bezweifelt. Die Schwierigkeit ist nur, daß diese Gesetze und Regeln, von deren Erfüllung die Schönheit abhängt und nach denen sie beurteilt werden muß, nicht von dem bewußten Verstande gegeben sind, und auch weder dem Künstler, während er das Werk hervorbringt, noch dem Beschauer und Hörer, während er es genießt, bewußt sind. . . . In allen diesen Beziehungen aber ist es eine wesentliche Bedingung, daß der ganze Umfang der Gesetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit eines Kunstwerkes nicht durch bewußtes Verständnis gefaßt werden könne." (Lehre von den Tonempfindungen. Abschn. III, 19 ff.).

Wie die philosophische, so arbeitet auch die psychologische Aesthetik mit dem Begriff des Unbewußten, indem auch sie als Fundament des ästhetischen (musikalischen) Genießens ein besonderes Schönheitsgefühl annimmt. Wenn nun dieses Gefühl wirklich ursprünglich in der Seele läge, so hätten wir es hier eben mit demselben Unbewußten zu tun, dem mit einer weiteren Erklärung schwer beizukommen wäre. Im weiteren Verlauf ihrer Entwicklung hat diese psychologische Aesthetik immer neue Wege zur Erklärung des ästhetischen Genießens gesucht, und so sind eine ganze Anzahl solcher Erklärungstheorien entstanden: Einfühlung, innere Nachahmung, Kontemplation, Illusion, inneres Nacherleben, symbolische Auffassung usw. Bei allen diesen Theorien stoßen wir mehr oder weniger auf ein Stück Unbewußtes, z. B. in Gestalt von Erinnerungen, vererbten Assoziationen usw. Von diesen Erklärungsversuchen hat die meiste Verbreitung die sogenannte „Einfühlungstheorie" gefunden. Auch sie arbeitet mit dem Unbewußten. F. Th. Vischer, einer der bedeutendsten älteren Vertreter, sagt: „Es ist die Natur unserer Seele, daß sie sich in Erscheinungen der äußeren Natur und in Formen, die der Mensch hervorbringt, ganz hineinlegt und diesen Erscheinungen, die von einem Ausdruck doch nichts wissen, durch einen unwillkürlichen und unbewußten Akt Stimmungen unterlegt, daß sie sich mit ihrer Stimmung in den Gegenstand versetzt." Er bezeichnet dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen geradezu als ein Geheimnis. Hermann Lotze, der ebenfalls den Kern des ästhetischen Genießens in der Einfühlung sieht, erklärt die Fähigkeit der Seele, sich durch die Phantasie in die Gestalten der Natur und Kunst miterlebend hineinzuversetzen, durch die sogen. „Erinnerungshypothese", nach der das Gefühl der Lust (oder auch der Unlust) im ästhetischen Genießen auf Erinnerungen an ähnliche Erlebnisse in unserem geistigen Leben beruhen soll. Andere Einfühlungsästhetiker wie Volkelt und Lipps räumen ebenfalls der Wirkung unbewußten Seelenlebens Anteil ein. So erklärt Lipps die Lust an den einfachen Empfindungen (also auch der Tonempfindungen) aus einem „unbewußten" Erfassen der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Neumann sagt von ihm: „Er hat denn auch bei der Erklärung mancher ästhetischer Gefühle den Standpunkt der empirischen Psychologie völlig verlassen und zu einer Metaphysik des unbewußten Seelenlebens gegriffen, die nichts mehr mit dem empirischen Nachweis der Tatsachen des Seelenlebens zu tun hat." (Neumann: Einführung in die Aesthetik.)

In der neueren Zeit hat die psychologische Aesthetik reiche Förderung erfahren durch Untersuchungen in den Grenzgebieten dieser Wissenschaft. Wie sie ihrerseits immer enger mit der Psychologie, die sich zur experimentellen ausgebildet hat, verknüpft worden ist, so ist diese wiederum mit der Natur-

wissenschaft, insbesondere mit der ärztlichen Forschung mehr und mehr in Verbindung getreten. Die fortschreitende Analyse der Sinnesempfindungen gibt die Grundlage zu dem, was wir von der Einwirkung der Sinnesreize wissen. Aus unserer Erfahrung ist uns bekannt, daß die Musik in uns Stimmungen, Gefühle und Affekte hervorruft. Die ältere Psychologie, die den Begriff des Psychischen auf ihre dualistische Anschauung (Trennung von Körper und Seele) gründete, kannte keinen Zusammenhang zwischen solchen seelischen Zuständen mit körperlichen. Die neuere, von der Naturwissenschaft beeinflußte hat dagegen festgestellt, daß gleichzeitig mit einem seelischen Geschehen körperliche, materielle und dynamische Veränderungen eintreten, d. h. daß jedem psychischen Geschehen ein bestimmter psychischer Zustand des Gehirns entspricht. Nach dieser, als psycho-physischer Parallelismus bekannten Ansicht sollen die Erscheinungen beider Zustände nicht identisch gedacht werden, sondern einander nur in gewisser Weise entsprechen, oder mit anderen Worten: seelisches und körperliches Geschehen sollen eng aneinander geknüpft sein. Diesem Gesetz gemäß müssen auch alle Gefühlsregungen bestimmten physischen, körperlichen Zuständen entsprechen. „Die Kombinationsmöglichkeiten und Veränderungen der organischen Substrate scheinen aber äußerst mannigfaltig zu sein, und so ist es wahrscheinlich, daß anscheinend ähnliche organische Zustandsbilder sehr verschiedenartige seelische Vorgänge und wiederum sehr differente Organzustände unter Umständen ähnliche Seelenprozesse zum Korrelat haben können.“ (Jentzsch: Musik und Nerven, II, 5).

Auf dem Gebiete der Tonempfindungen strebt die experimentelle Psychologie dahin, zunächst den Ton oder Klang möglichst rein (d. h. obertonfrei) darzustellen und sodann den Eindruck auf die Nerven kennen zu lernen. Schon v. Helmholtz hat darauf hingewiesen, daß durch das genaue Studium der musikalischen Empfindungen die Erkenntnis der Eigenart unserer Gefühlszustände sehr gefördert werden könne. Ueber die psychischen Wirkungen der akustischen Reize sind im Laufe der letzten Jahrzehnte von verschiedenen Forschern (Dogiel, Patrizi, Mentz, Binet, Courtiér, Giboud, Férés) genaue Untersuchungen angestellt worden. Sie beziehen sich auf den Einfluß der akustischen Reize an sich und des Rhythmus (Takt, Tempo) auf das Blutumlaufsystem (Blutdruckschwankungen in Herz, Gehirn und Gliedern), die Atmung und die Muskeltätigkeit, also auf das vasomotorische Nervensystem. Das Ergebnis dieser Untersuchungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß ein Tonreiz (oder auch eine Reihe solcher) außer der subjektiven Sinnesempfindung auch eine deutliche direkte Veränderung gewisser physiologischer Funktionen des Körpers hervorruft. Diese Einflüsse bestehen in der Hauptsache in der Veränderung der Atmung, der materiellen Gefäßkontraktionen und der Muskeln (Spannung und Erschlaffung). Eine besondere Stellung nehmen die sogen. Erschütterungswirkungen ein. Sie lassen sich besonders bei den Taubstummen beobachten, bei denen der größte Teil der Eindrücke im Rhythmus begründet ist. Eingehende Untersuchungen hierüber hat E. Lamprecht angestellt („Die Taubstummen und die Musik,“ Zeitschr. f. pädag. Psychologie, Pathologie und Hygiene, 1909). Interessant sind die hierauf bezüglichen Mitteilungen über die musikalische Genußfähigkeit der taubblinden Helen Keller, der nach ihrem eigenen Bekenntnis die Musik nur eine durch das Gefühl vermittelte rhythmische Bewegung sein konnte.

Es steht also die Tatsache fest, daß musikalische Reize allein unmittelbar, ohne jede Vermittlung von Vorstellungen, durch Erzeugung rein physischer Vorgänge in bestimmten Organsystemen Veränderungen erzeugen. Alle diese Veränderungen, die in ihrer Gesamtheit Ketten von Reflexen bilden, verlaufen für uns größtenteils unbewußt, machen sich aber dem Organismus bemerkbar als bewußte Gefühlsempfindungen. Hierbei handelt es sich nicht nur um solche rein körperlicher, sensueller Art, wie wir sie etwa bei schrillen Dissonanzen oder plötzlichen dynamischen Veränderungen (unvermittelt einsetzendes ff) erleben, sondern um die rein musikalischen, das harmonische und die elementaren (wie bei Tanz- und Marschmusik) und die höheren ästhetischen Gefühle. Damit kämen wir einer Erklärung des Wesens der Gefühle nach der materiellen, physischen Seite näher, die psychische bleibt noch immer unserem Erkennen entzogen. Der psychologische Parallelismus, die physiologische Gefühlstheorie nach James-Lange-Sergi, die Reflexkettentheorie nach M. Kassowitz charakterisieren sich schließlich doch nur als wissenschaftliche Hypothesen, die ihre Anhänger und Gegner haben. Für uns ist nur wichtig, daß keine derselben der Mitwirkung unbewußter Seelenvorgänge völlig entbehren kann. Mit vollem Rechte sagt Schering: „Wir kennen die letzten Enden nicht, an denen dies Rätsel (nämlich die Wirkung der Musik) zu fassen wäre, und haben nur nackte physiologische Tatsachen auf der einen, psychologische Analogieschlüsse auf der anderen Seite bereit, um wenigstens das Nächstliegende mit einem Schein des Bekannten zu umgeben. Das Beste und Schönste bleibt unerklärlich, geheimnisvoll: so will es die Natur des Rätsels.“ (Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 2. Aufl. Abschn. 2. Leipzig 1917.)

Wie beim musikalisch Schaffenden die Anlagen von besonderer Bedeutung sind, so ist es auch der Fall beim Genießenden, auch bei ihm muß eine ungewöhnlich differenzierte Sensibilität den Genuß wesentlich modifizieren. Musikalisch im wahrsten Sinne des Wortes ist nicht nur der schaffende oder reproduzierende Künstler, nicht bloß, wer sich eine gewisse musikalische Bildung durch allgemeine und besondere Erziehung angeeignet hat, sondern vor allem der, dem die Natur die Gabe eines feinen, reichen Empfindens verliehen hat. So ist es recht wohl zu verstehen, daß ein Dilettant musikalischer sein kann als ein Virtuos, der wohl durch glänzende Technik blendet, dem aber „die Seele“ fehlt, der, wie der Franzose sein unterscheidend sagt, nur „musical“, nicht „musicien“ ist. Eine starke Veranlagung nach der Gefühlsseite hin kommt der Wirkung jeder Kunst entgegen, am meisten aber naturgemäß der Musik. Solche Individuen fassen die Musik nicht bloß als „Ausdruck“ auf, sie erleben sie als „Eindruck“. Die Vieldeutigkeit und dabei doch wieder Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks entspricht ihrer ganzen Geistesrichtung, die von der Phantasie wesentlich beherrscht wird. Daraus läßt sich die Stellung der Dichter-Romantiker (Hoffmann, Jean Paul, Wackenroder, Novalis, H. v. Kleist, Lenau) zur Musik erklären. Die meisten von ihnen zeigen keine hervorragende schöpferische Veranlagung für Musik, und doch unterliegen sie aufs stärkste einer gefühlsmäßigen Wirkung derselben. Die neueste Psychologie erklärt diese Eindrücke der Musik in dem Sinne, daß sie für diese Dichter die Fähigkeit besitze, unterdrücktes psychisches Material in Form von Erinnerungen und besonders von unerfüllten Wünschen und Hoffnungen zu wecken und in ihrer Phantasie die Vorstellung der Erfüllung zu erregen, also im Sinne des Unbewußten. „Durch das Kunstwerk werden neben den bewußten Affekten auch unbewußte von viel größerer Intensität und oft entgegengesetztem Lustvorzeichen erregt. Die Fähigkeit (hierzu) gewinnt das Werk daher, daß es bei seiner Entstehung für das Seelenleben des Künstlers das zu leisten hatte, was es bei seiner Reproduktion für die Zuhörer leistet, nämlich die Abfuhr und Phantasiebefriedigung der ihnen gemeinsamen, unbewußten Wünsche.“ (O. Rank und H. Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften, Abschn. V. Wiesbaden 1913.)

Dieses Wiedererwecken unerfüllter Hoffnungen und Wünsche ist nicht immer mit Befriedigung, also Lustgefühlen verbunden, es stört im Gegenteil oft das seelische Gleichgewicht wider Willen. Das bekennt z. B. Goethe, wenn er in der Zeit seiner hoffnungslosen Liebe zu Ulrike v. Levetzow in einem Briefe an Zelter schreibt: „Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder . . ., ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerchors, falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt.“ Die Musik „tritt in alle ihre Rechte

und erweckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen". Die psychologischen Grundlagen zu einer solchen Wirkung der Musik sind natürlich nicht nur bei Dichtern vorhanden, sie sind dieselben bei allen, die von Haus aus mit einer starken Phantasie begabt sind. Schopenhauer sagt: „Eben dadurch schmeichelt sich die Musik in unser Herz, daß sie ihm stets die vollkommene Befriedigung seiner Wünsche vorspiegelt."

Man hat den Kunstgenuß oft als ein Mit- und Nachschaffen bezeichnet. Diese Behauptung muß sich bei dem reproduzierenden Künstler am deutlichsten als richtig erweisen, denn bei diesem tritt doch der Kunstgenuß in der höchsten Potenz in die Erscheinung. Was für den schaffenden Künstler die Wirkung gewesen ist, nämlich das Kunstwerk, muß für ihn die Ursache der Erregung sein, wenn anders er von intensivster Kunstempfänglichkeit ist. Wenn Schering sagt, daß jeder Komponist den Grundsätzen einer Intervallästhetik folge, wiewohl unbewußt, so wird man dieses Teilurteil mit vollem Rechte in bezug auf das Ganze des musikalischen Schaffens zu einem Gesamturteil erweitern können.

Psychologisch völlig begründet erscheint aber auch die Umkehrung dieser Behauptung, daß nämlich beim Genießenden ebenso unbewußt die im musikalischen Kunstwerk zum Ausdruck kommenden ästhetischen Grundsätze wirksam werden. „In dieser Hinsicht erscheint jeder Kunstgenießende mit dem schaffenden Künstler wesensgleich. In dem Kunstgenießenden wird dasselbe Unbewußte in Bewegung versetzt, das im Künstler seinerzeit treibend gewirkt hatte. Und nun erfolgt die gleiche Befriedigung durch die sogenannte Nachschaffung oder Mitschaffung des Werkes. Da das Werk schon vorhanden ist, bleibt dem Nachschaffenden die Qual des Schaffenden erspart und unbekannt. Es bleibt die reine Gemütswirkung." (A. Stöhr: Psychologie. Abschn. VIII.) Diese Gemütswirkung zeigt nun eine eigentümliche Erscheinung. Es ist eine bekannte Tatsache, daß ein Musikstück auf die verschiedenen Hörer eine ganz verschiedene Wirkung auszuüben vermag, vorausgesetzt, daß die Hörer nicht vorher auf eine ganz bestimmte Gedankenrichtung (programmatisch oder hermeneutisch) eingestellt worden sind. Wie läßt sich diese verschiedenartige Wirkung in der Erzeugung von Stimmungen, Vorstellungen, Assoziationen und Erinnerungen erklären? Der Grund liegt nicht in der scheinbaren Unbestimmtheit oder gar Vieldeutigkeit der Musik, sondern in der Verschiedenheit der Psyche der Genießenden. Dieser Umstand wird uns leichter bewußt und klar auf dem Gebiete der Wortdichtung. Wohl jeder hat seinen Lieblingsdichter oder -schriftsteller, den er immer und immer wieder mit Genuß liest und hört. Mancher kann sich nicht so ohne weiteres Rechenschaft geben über solche Sympathie oder auch Antipathie, und faßt seine Abneigung gegen einen Schriftsteller wohl kurz in die Worte: ich weiß nicht warum, ich mag ihn nicht leiden. Das sind durchaus nicht oberflächliche, sondern in der Gemütsanlage tief begründete, zumeist aus dem Unbewußten heraus gefällte Urteile. Genau so ist es auf dem Gebiete der Tondichtung, ja, hier noch viel mehr, weil diese doch nicht mit unzweideutigen Begriffen arbeitet. Gerade deswegen ist sie nicht Verstandes-, sondern Gefühlssache. Wie vom Lieblingsdichter so kann mit Recht auch vom Lieblingskomponisten gesprochen werden, denn in unserm Verhalten zu den Ausdrucksformen dieser Kunst offenbaren sich die intimsten und innersten Gefühlsanlagen. Die Wissenschaft hat auch hier neue Wege zu neuen Erkenntnissen gezeigt, es sei hingewiesen auf die angewandte Psychologie mit ihrer Lehre von den Vorstellungstypen (vergl. Baerwald: Zur Psychologie der Vorstellungstypen) und der Physiologie (vergl. die Untersuchungen von O. Rutz).

Fr. Jodl sagt einmal: „Weil die Verhältnisse, welche den Aufbau der Bewußtseinsverhältnisse bedingen, für jedes Individuum andere sind, so bringt jeder Mensch auf jeder Stufe seiner Entwicklung den äußeren Einwirkungen etwas anderes entgegen und darum auch die außerordentlich verschiedene Wirkung, welche dieselben Dinge, dieselben Eindrücke und Schicksale auf verschiedene Menschen äußern" (Psychologie, Bd. I, S. 12). Wenden wir diese Worte auf unsere Kunst an: Unser Genießen von Musik ist abhängig von Gemütsanlagen, augenblicklichen Stimmungen, Eindrücken und Erfahrungen, die uns in den meisten Fällen gar nicht bewußt sind. Irgendein Ereignis, eine Erfahrung, die auf unser Gemütsleben erhebend gewirkt hat, läßt uns dieselbe Musik ganz anders genießen, läßt sie für uns zu einem ganz andern „Eindruck" werden, als wenn wir unter der Wirkung einer Gemütsdepression stehen. Wie oft sind wir uns aber solcher Einflüsse gar nicht bewußt! So verschieden die geistige Bildung der Hörer ist, so verschieden ist auch der musikalische Eindruck. Wir arbeiten bei unseren ästhetischen Urteilen über gehörte Musik mit einer Menge von erworbenen Kenntnissen, Eindrücken, Erfahrungen, Beobachtungen, deren ganze Fülle uns nicht bewußt ist, ja gar nicht bewußt sein kann. „Jeder Mensch trägt phänomenologisch Unbewußtes in sich in der Masse des zufällig erworbenen geistigen Gutes, an nebenbei gelernten Kenntnissen, unwillkürlichen Beobachtungen und Erfahrungen, gesehenen Beispielen und Grundsätzen, und wird unser geistiges Leben unablässig durch das phänomenologisch Unbewußte bestimmt, bereichert, unterbaut. Denn der bewußte geistige Besitz ist nicht nur da; die Inhalte des unbewußten Seelenlebens assoziieren sich auch untereinander, durchdringen, überbauen, verdichten sich, es gilt eine enge Gesetzmäßigkeit nicht nur der Wechselwirkung zwischen dem unbewußten und dem bewußten Seelenleben, sondern auch des unbewußten Seelenlebens selbst." (A. Fischer: Untergründe und Hintergründe des Bewußtseins.)

Wir können uns über solche Zusammenhänge im Wesen unserer ganzen Persönlichkeit meist so wenig Rechenschaft geben, weil wir uns selbst zu wenig beobachten. Das Wort Goethes über die Kindheitseindrücke gilt für alle Altersstufen im weitesten Umfange. Wir stehen zu allen Zeiten und je länger desto stärker in unseren Urteilen viel mehr unter den Einflüssen des „erworbenen geistigen Gutes", als wir glauben. Die Erforschung solcher Einflüsse ist, wie schon früher bemerkt, eine Errungenschaft der neuesten psychologischen Aesthetik. Freilich ist sie zurzeit noch immer fast ausschließlich auf den schaffenden Künstler angewandt worden. Unser musikalisches Genießen läßt sich eben schließlich doch nicht einseitig unter einem einzelnen Gesichtspunkte auf bestimmte musik-ästhetische Normen bringen, sondern es muß betrachtet werden unter dem Gesichtspunkte unserer gesamten Geisteskultur. Je mehr in einzelnen Kreisen und Schichten der Standpunkt der geistigen Kultur, der gesamten Lebensführung sinkt, desto mehr sinkt auch die Fähigkeit zum Kunstgenuß, zum musikalischen Genießen. Als vor Dezennien in den unteren Kreisen des Volkes unsere Volkslieder noch gesungen wurden (Spinnstuben!), da genossen diese Kreise auch wirklich ganz unbewußt den ganzen Zauber jener alten Melodien. Heute ist in diesen Kreisen der Gassenhauer an die Stelle des Volksliedes getreten, und alle Bemühungen (auch von seiten des Volksschulgesanges) zur Wiedererweckung des Volksgesanges werden vergeblich bleiben, solange es nicht gelingt, die gesamte Kultur jener Kreise wieder zu heben. E. Heyck hat recht, wenn er sagt: „Das Aesthetische entsteht im letzten Ursprunge gar nicht durch die Kunst, so daß es von ihr ins Leben übergeht. Sondern aus dem Leben, aus dessen geeigneter Vorentwicklung muß das Aesthetische oder das Schöne werden, daß es von da aus die Kunst empfängt und aufnimmt."

Fassen wir die Ausführungen über das Unbewußte im musikalischen Genießen zusammen:

Es ist bisher nicht gelungen, das Wesen des ästhetischen Genießens im allgemeinen und des musikalischen im besonderen auf eine allgemein gültige Formel zu bringen, in einen erschöpfenden Begriff zu fassen. Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, liegt in der Verschiedenheit der bestimmenden Faktoren. Zu diesen gehört auch das Unbewußte, dessen Mitwirkung die ältere, philosophische Aesthetik zu allen Zeiten schon betont hat. Die neuere, psychologische Aesthetik hat ihm noch mehr Aufmerksamkeit zugewandt und muß, je länger, je mehr, die außerordentliche Bedeutung dieses Faktors an-

erkennen. Insbesondere ist dies geschehen, seit sich von der allgemeinen Musikästhetik die Tonphysiologie und Tonpsychologie abgezweigt haben, „die beide die musikalischen Erscheinungen auf ihren Zusammenhang mit unserm körperlichen und seelischen Organismus untersuchen und namentlich dem Anteil des Unbewußten am Zustandekommen des musikalischen Ausdrucks (und Eindrucks) Aufmerksamkeit zuwenden" (Schering: Musikalische Bildung). Im musikalischen Genießen äußert sich dieses Unbewußte zunächst als „die unbewußte Wahrnehmung einer natürlichen, latenten Gesetzmäßigkeit" (W. Rathenau: Mechanik des Geistes, S. 238). Diesen Gedanken finden wir sowohl bei der älteren philosophischen Aesthetik (v. Hartmann, Schopenhauer), als auch in der Fachwissenschaft (v. Helmholtz). Es offenbart sich ferner in den Geistesanlagen (genau wie beim schaffenden Künstler), insbesondere in einem feinen, reich differenzierten Gefühlsleben (Phantasie, Vorstellungen, Erinnerungen, Assoziationen), sowie endlich in einer Fülle „geistig erworbenen Gutes" (größtenteils unbewußte Einflüsse erworbener Bildung).

So zeigt sich denn: Je tiefer wir in das Geheimnis der Tonkunst einzudringen versuchen, desto mehr erfahren wir die Wahrheit von Goethes Wort, daß der Mensch nicht geboren ist, die Probleme der Welt zu lösen. Diese Erkenntnis kann aber der Ueberzeugung von dem Werte der Tonkunst keinen Abbruch tun, im Gegenteil, sie muß sie uns nur höher und wertvoller erscheinen lassen, und wir müssen Schopenhauers Urteil zustimmen: „Sie steht ganz abgesondert von allen andern!" Jede Erklärung des Wesens des musikalischen Genusses wird immer nur eine Beschreibung bleiben; eine befriedigende Erklärung des Glückes und der Harmonie, die Musik in uns auszulösen vermag, wird sie nie geben können. Mag nur immer ein Tondichter imstande sein, seinem musikalischen Ausdruck die Worte vorzusetzen, die Beethoven über seine große Messe schrieb: „Vom Herzen, möge es zum Herzen gehen!"

Das Kunstwerk Richard Wagners und seine Würdigung im Schaffen Friedrich Lienhards.

Von Dr. Paul Bülow (Leipzig).

„Wir stehen allem Schönen und Großen der Bayreuther Kunst herzlich nahe." Friedrich Lienhard.

Die Persönlichkeit und der Ideengehalt des Schaffens Wagners haben in Lienhards künstlerischem Entwicklungsgange eine entscheidende, in der Würdigung dieses edlen Weimarer Dichters bisher viel zu wenig beachtete Bedeutung. Dies erhellt aus dem schönen Bekenntniswort, das Lienhard in den „Wegen nach Weimar" ausspricht: „Wir kamen von einer religiösen Jugendzeit und aus den Märchenwundern unserer Waldstille; wir kamen von Wittenberg, Wartburg, Weimar und fanden nur in der Kultur Bayreuths inneren Anschluß. Hier konnte man anknüpfen; denn in diesem Geistesbezirk ist nicht Schilderung der Degeneration Ziel, Sinn und Wesen der Poesie, sondern entschlossene Hinwendung zur Regeneration. Nicht Verfall, sondern Aufschwung, nicht Skeptizismus, sondern starker Glaube an das Gute im Menschen." Die Leuchtkraft des Genies von Wahnfried übte auch hier auf einen wesensverwandten Geist den stärksten Einfluß aus. Beide Meister sind Kampfesnaturen, aber zugleich in ihrem Kampf gegen alles Undeutsche und Niedrige in unserm Volk ein neues Kulturland ihrer Ideale gründend. Bei ihnen finden wir das in Tat umgesetzte Bekenntnis ihres Künstlertums, einen nie verlorenen Zusammenhang ihres künstlerischen Wollens mit dem tatfreudigen Vollbringen. Beiden ist es ernst mit dem Lebensruf nach einem Ziele — und dieses ist das Wotanswort: eh' nicht ertagte die Tat! Diese Tat aber soll sein: „Die sittlichen Mächte zu wecken im deutschen Volke und seine poetischen Kräfte in den lebendigen Dienst der Zeit zu stellen." Wenn es Wagners unablässiges Bemühen gewesen ist, für den Künstler und Dichter die ihm gebührende nationale, kulturelle und soziale Wertschätzung durchzusetzen, so folgt ihm auch Lienhard auf dieser Bahn. Lienhard gesteht freudig eine „Geistes- und Seelenverwandtschaft" mit Bayreuth zu und kommt auf diese in seinen Schriften an vielen Stellen zu sprechen. Es ist mit Recht betont worden, daß neben der Ideenwelt des klassischen Idealismus und der deutschen Romantik ohne die Kunst- und Kulturanschauung Richard Wagners eine Erscheinung wie Lienhard nicht denkbar ist. In ihrem persönlichen und künstlerischen Entwicklungsgang finden sich bemerkenswerte Parallelen. Sein tiefster Kern aber ist bei beiden der gleiche: aus Sturm und Drang in ihrem Kampf für neue Ideale gelangen beide zum Frieden reifen Künstlertums in dem Haine der Meisterruhe, der hier Bayreuth, dort Weimar heißt. In diesen Namen symbolisiert sich beider Lebenswerk und Ziel [1].

Für Lienhard steht im Vordergrunde die nationale Bedeutsamkeit des Kunstwerkes Wagners. Nicht einem seiner Werke fehlt der nationale Grundton, es ist wahrhaft deutsche Kunst in ihrer idealsten Ausprägung, die hier einem Volke geschenkt ward — wie sie dann in dem echt volkstümlichen, leider von unsern Bühnen in unverzeihlicher Weise totgeschwiegenen Schaffen des Erben von Bayreuth eine von Lienhard mit Anerkennung gerühmte Fortsetzung findet. Der Volksgesamtheit, d. h. den edelsten und tiefsten Instinkten der geistigen, idealistisch gesonnenen Nation ist sein Schaffen geweiht — diesen universalen Zug der Wagnerschen Kunst hebt Lienhard als auch seinem künstlerischen Wollen eigen besonders hervor. Was Lienhard in der Literatur unter national versteht, hat bei Wagner eindrucksvollste Gestaltung gewonnen: „Wir verstehen darunter solche Kunst und Dichtung, die bei allem scharf persönlichen Künstlertum doch dem Geist unseres Volkstums entspricht und dem Herzensverständnis der gebildeten Gesamtheit nicht entrückt ist." Oder an anderer Stelle: „Wagner ist in seiner Art der einzige, der verstanden und empfunden hat, was es heißt, aus dem Gesamtvolke zu dem Gesamtvolke als Mensch, Dichter und Deutscher bedeutend zu sprechen." Und so ist ihm Wagner — wenigstens für die Musik — „der unabhängig-nationale Dichter für die Gesamtheit, alle, ohne Partei und Partikularismus, erhebend und erbauend". In diesen Zusammenhang gehört auch ein Ausspruch Lienhards in den „Neuen Idealen": „Wagner bedeutet für mich eine in seinen Kulturbestrebungen, zumal in einer rundum so vernüchterten Zeit, überaus achtenswerte Persönlichkeit von Willenskraft und Einsicht; er allein wußte um 1870 die Kunst großen Stils einzugliedern in ein weitdeutsches nationales Bewußtsein."

Die im jüngsten Deutschland um den Namen „Berlin" sich sammelnde Großstadtkunst ästhetischer Narrheit und sittlicher Würdelosigkeit hat die idealistische Grundlage verloren und gefällt sich in einer schier nicht mehr zu überbietenden Verherrlichung und Ausmalung des Trieblebens. In der Abwehr dieser naturalistischen Sinnenkunst, die mit Deutschtum nichts mehr zu tun hat, stehen noch heute Bayreuth und Weimar treugeeint zusammen: „Die Burg Bayreuth hatte ebenso zu kämpfen wie wir gegen die Ungunst der modernen Lebens- und Kunstanschauung" — bekennt Lienhard in seinem Gruß an Hans von Wolzogen zu dessen 70. Geburtstage. Jener „Anklage- oder Müdigkeitsliteratur einer um ihre Ideale betrogenen Gesellschaft" stellen Weimar und Bayreuth ein Höheres und Befreiendes entgegen: die Sonnenhöhe kraftvollen und lichtbringenden Dichterschaffens. — Es fehlt unserer Zeit aber das gewaltige Schöpfergenie, das die irrenden Geister in den Bereich wahren und beglückenden Dichttums zurückführte — wie es Lienhard von Wagner sagen darf: „Es gab damals nur einen großen Künstler und Denker in Deutschland, der die Welt als Idealist von ihrer geistigen Seite zu betrachten gestimmt war: das war Richard Wagner. In seinem Bereich bewegte sich alles, was dem alten Idealismus treu geblieben."

Was Wagner in der Nachfolge Schillers und Herders in

[1] Vergl. meinen Aufsatz „Weimar in der Auffassung Fr. Lienhards" (Bayreuther Blätter, Jg. 1918); von Lienhard unter freudiger Zustimmung wieder abgedruckt im „Meister der Menschheit", II. Jg. Heft 1.

seinem Schaffen verwirklichte, das fehlte seiner Folgezeit. Sehr treffend sagt Lienhard darüber: „Wagner hat etwas Ossianisches: es war aber diesmal kein Herder da, diese Anregungen siegreich in die Literatur einzuführen.“ Wagner führte den Bau seiner Dichtung auf unvergänglichem Grunde auf. Lienhard weist dafür auf zwei Erscheinungen: Schiller und Herder. Es sei Richard Wagner Herders Erfüllung. Wenn sich Wagners Bekanntschaft mit Herders Schriften auch nicht nachweisen läßt, so lehrt allein der dichterische Gehalt der Ring-Dichtung, daß eine solche bestanden haben muß.

Sehr feinsinnig charakterisiert Lienhard die Beziehungen Wagners zu Schiller. Als das eigenartigste des Schillerdramas bezeichnet er den Festspielton und bemerkt dann, daß sein Drama, mit dem sprachlichen Klange, dem singenden Rhythmus, nur in Wagners Musikdramen eine Art Fortbildung erfahren habe. Das Reinmenschliche sei der feinste und reinste Inhalt aller Kunst bei Wagner und Schiller. Mit folgenden Worten faßt Lienhard das Verhältnis Wagners zu Schiller erschöpfend zusammen: „Wagner ist eine musikalische und religiös-philosophische Steigerung des Schillerschen Kulturgedankens.“ — In seinem trefflichen Buche „Deutsche Dichtung“ faßt Lienhard sein Gesamturteil über Wagner in diesen Sätzen zusammen: „Wir dürfen in Wagners Musikdramen die Erfüllung der ganzen romantischen Epoche erblicken. Was schon Klopstock mit Glucks Hilfe erstrebte — ein nationales Festspiel —, was dann durch Tieck, Fouqué, die romantische Musik eines Weber oder Marschner, die germanistische Forschung im Volksbewußtsein wachgehalten wurde, fand in Wagner weithin wirkende Gestaltung. Unsere alten Sagenstoffe haben durch seine beflügelnde und vertiefende Musik europäischen Ruf erlangt wie einst im Mittelalter.“

In herrlichen, tiefschöpfenden Aussprüchen hat Lienhard auch im einzelnen Wagners Werke zu deuten verstanden. Der ideelle Kern der Wagnerschen Dramen ist nur von wenigen so tief erkannt und nachempfunden wie bei Lienhard. Das Kunstwerk von Bayreuth in seinem unvergänglichen Wert der Gegenwart lebendig zu erhalten und einzuprägen, es durch edle, kongeniale eigene Gedanken nutzbringend für die Fortentwicklung insbesondere der deutschen Kultur auszubauen — das ist Lienhards Tat für den älteren Meister. Wie weiß Lienhard gerade Wagners Werke in ihren Beziehungen zum gegenwärtigen Weltgeschehen zu deuten. Es ist viel über Wagners Ringdichtung im Lichte des Weltkriegs geschrieben worden, das Treffendste über dieses Thema wußte Lienhard in einem Spruche des „Meisters der Menschheit“ zu sagen:

„In Flammenschrift steht über der Welt ein Wort:
Uralte Sage vom Nibelungenhort.
Das Gold war liebendes Licht, da sank es in Staub,
Ward harter Stoff, ward finstrer Mächte Raub,
Ward Fluch und Mammon, umwittert von allem Bösen.
Auf, meine Deutschen, ihr sollt das Gold erlösen!
Ihr habt vor allen Völkern heilige Pflicht:
Ihr sollt das Gold zurückverwandeln in Licht!“

In erschöpfender Kürze enthalten diese Worte den Ideengehalt der Ring-Tragödie. Das leuchtende Rheingold, hellschimmernd von des Rheines Wogen umflutet, wird in Alberichs Hand zu finsterer Mächte Raub, sein Fluch erfüllt sich im Verlaufe des Dramas in immer erschütternder Steigerung an des Goldes Besitzern, bis endlich Brünhild erlösende, liebeshehre Weltentat vollbringt.

Wie tiefschauend bringt Lienhard das Ring-Drama zum Bühnenweihfestspiel in Beziehung: „Vernichtung ist das Ende der triebhaften Gier; ewiges Leben aber und immer helleres Glühen ist das Los dessen, der sich an Geist und Herz strebend emporentwickelt. Und so steht sinnig auch bei Meister Richard Wagner neben der Nibelungentragödie vom Fluch des Goldes das Weihefestspiel vom Segen jenes reinen Kristalls. Held Siegfried, der anfangs reine Tor, gerät in den Fluchbezirk des Goldes und erliegt; Held Parsifal hingegen, gleichfalls eine Siegfriedsnatur, findet den Gral und bleibt Sieger.“

Wie uns Lienhard den Sinn der Ring-Tragödie für die Gegenwart deutet, so symbolisiert sich ihm in zwei Gestalten des „Parsifal“ das Schicksal unseres Volkes beim Ausgang des Weltkriegs:

„Hofft noch, daß Deutschland gesunde
Von seinem tiefen Fall!
Jetzt sind wir Amfortas, der wunde,
Einst aber Parsifal!
Dann brausen in edelster Sitte
Die Chöre der Ritter im Saale —
Und in der deutschen Mitte
Glüht wieder der heilige Gral!“

In Lienhards Vortrag „Parsifal und Zarathustra“ findet sich eine meisterhafte Vergleichung der Werke Wagners bezüglich ihrer musikalischen Grundstimmung: „Es verlohnt sich, die weihevolle Parsifalmusik zu vergleichen mit anderen Werken Wagners. Man nehme etwa die stürmische Ouvertüre zu seinem eigentlich ersten Werke, zum Fliegenden Holländer: Sturmstimmung eines Unerlösten, mitten darin der Klang von Senta, auf den Sturmwassern schwebend wie eine Taube; man nehme dann den Zwiespalt zwischen sinnlichen Geigen und Pilgerchor in der Tannhäuser-Ouvertüre und schließlich das Vorspiel zu „Lohengrin“: man hat schon in dieser ersten Dreizahl etwas wie einen Aufstieg von Unrast durch Kampf zum Frieden. Denn im Lohengrin-Vorspiel wird nicht von unten emporgekämpft, sondern in feinsten, zartesten, höchsten Tönen läßt sich die Taube von oben herab: die Gralstaube. Wieder mit dem „Rheingold“ setzt ein Urwaldgewoge ein, die Tiefe, den Urzustand, den Wasserzustand schildernd, übergehend in das Spiel der Elementarwesen. Das Parsifal-Vorspiel hat aber in allen mystisch heranschwellenden und wieder verhauchenden Akkorden sofort markante, deutliche, edeleinfache Metalltöne von weihevoller Größe, beginnend gleich mit dem feierlichen Abendmahlspruch: „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen“ — also Tempelstimmung, Bruderliebe. Es mutet uns geradezu symphonisch oder architektonisch an, daß Richard Wagner seine Hauptwerke begonnen hat mit einem unsteten, Erlösung suchenden „Fliegenden Holländer“, aber beendet mit Parsifals erlösendem Königtum. Vom Holländer zu Parsifal — oder auch von Siegfried zu Parsifal — oder auch vom Rheingold zum Gral —: es liegt ein Lebensprogramm in diesen Worten.“

Die Handlung des „Spielmann“ wird an zwei Stellen vom Karfreitagszauber durchwoben, der „Lohengrin“ spielt feierlich hinein. Im Tagebuch aus Florenz und Assisi heißt es: „Ich bin in einer Stimmung ruhiger Innigkeit, nicht der Todestrauer. Die Musik des Karfreitagszaubers im „Parsifal“ tönt mir im Ohr. Frühlingswerdeseligkeit!“

Unvergleichlich herrliche Aussprüche Lienhards gelten den „Meistersingern“, die auch im letztveröffentlichten seiner Werke, dem Roman „Westmark“, in die Handlung verwoben sind. In den „Wegen nach Weimar“ charakterisiert er das Werk als Ganzes: „Gerade die Wagnerschen Musikspiele muß man als Märchen großen Stils unbefangen auf sich wirken lassen. In den ‚Meistersingern‘ kommt diese Unbefangenheit am prächtigsten zum Ausdruck. Welche Festlichkeit, welcher Jubel und Uebermut, und gleichwohl wieviel ernstes Gefühl! Und wieviel Farbenfreude! Der erst verworfene Stolzing, der dann doch den Kranz erhält: es ist ein echter Märchenstoff im Sinne des Volksmärchens, wobei der gute, gereifte Meister Hans Sachs einen gewichtigen Ton mitgibt.“ Der herrlichen Gestalt des Sachs widmet Lienhard im „Spielmann“ diese Worte: „Was für ein reifer Mann und Poet, dieser Sachs! Dieses innige Motiv, der Nachhall aus Stolzings Lenzlied, so biegsam, daß es von Verträumtheit in Jubel übergehen kann: Lenzes Gebot, die süße Not, die legt' es ihm in die Brust! Das ist wie ein Bach unter Winterschnee: verhaltene, gesammelte Kraft, die noch in sich hat die Melodien vom verflossenen Sommer und schon in sich die künftigen Frühlingslieder. Gesammelte Kraft! Ja, so ist das Gemüt der besten Deutschen! Hans Sachs in dieser Geklärtheit und männlichen Güte, ein Greis und doch jung und mit Jungen fühlend — das ist ein Spielmann! Das ist ein Edelmann!“

Ergreifend wird der „Tristan“ mit der Handlung des „Spielmann“ verbunden. Friedel singt zu eigener Be-

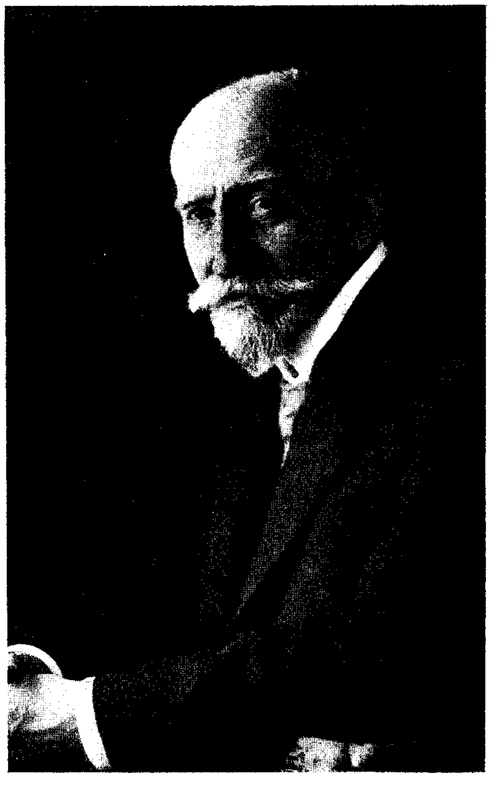
gleitung den Anfang des zweiten Aufzugs „Nicht Hörnerschall tönt so hold . . . . .“ und ruft im Hinblick auf die beiden Frauengestalten dieser Erwartungsszene aus: „Ja, das ist das Weib — Wagner kannte das Weib —, seht, wie kindlich jetzt — jetzt begehrend, zärtlich und wild — alles — eine Naturkraft —“. Auf eine im „Herbstgang“ der „Wasgaufahrten“ enthaltene wundervolle Betrachtung des Weimarer Dichters, in der Herbstgedanken und Tristanstimmung ergreifend zusammenklingen, kann hier nur verwiesen werden.

Der in den „Wegen nach Weimar“ enthaltene Aufsatz „Gedanken über Richard Wagner“ enthält Lienhards grundlegende Anschauungen über seine Beziehungen zum Bayreuther Kreise, und hier sehen wir, wie verinnerlicht und eigen bei Lienhard die Berührung mit Wagners Schaffen ist. Auch Lienhards vielgelesene Kriegsschrift „Deutschlands europäische Sendung“ (jetzt wieder abgedruckt im ersten und zweiten Bande vom „Meister der Menschheit“) enthält manch treffliche Einzelbemerkung zum Kunstwerk Wagners.

So möge auch in Neudeutschlands Zukunft, vertreten durch diese beiden Meister, Bayreuth und Weimar, in gemeinsamer Liebe zum deutschen Idealismus und eingedenk ihrer großen Vergangenheit in Kunst und Leben unserm Volk den Weg zu den Gefilden hoher Ahnen, zu freier geistiger Höhe und beglückendem, edlen Menschentum weisen:

„Der deutschen Seele gilt der Treueeid: Bayreuth und Weimar reichen sich die Hände.“

Johannes Merkel.



Johannes Merkel.

Ein Künstler, der unbekümmert um Tageslärm und Mode seinen eigenen Weg geht. Reklame ist nicht seine Sache. Seine Schöpfungen haben deshalb noch nicht die ihrem Werte entsprechende Verbreitung gefunden. Auf der Suche nach Neuem wurde der Verfasser dieser Zeilen zunächst auf Merkels Klavierwerke aufmerksam und lernte so nicht allein einen vornehmen Künstler und liebenswürdigen Menschen, sondern auch einen Komponisten kennen, der allen Kunstfreunden etwas zu sagen hat, denen Musik mehr als leichte Unterhaltung ist. Die Vollendung des 60. Lebensjahres des Künstlers ist ein wohl berechtigter Anlaß zu einer kurzen Umschau über sein Leben und Schaffen.

Johannes Merkel wurde am 25. September 1860 in Leipzig als Sproß einer angesehenen Juristenfamilie geboren. Daher vielleicht seine Freude auch an Werken strengster Form, seine Kanons und Fugen. Nach beendigter Gymnasialzeit wurde er Schüler des Leipziger Konservatoriums und studierte hier besonders bei Reinecke und O. Paul, später auch eine Zeitlang in Weimar bei Liszt. Die Gefahr Leipziger oder neudeutscher Einseitigkeit war also glücklich vermieden. Gleichzeitig widmete er sich an der Universität Leipzig philosophischen und kunstgeschichtlichen Studien, promovierte hier auch zum Dr. phil. Die folgenden Jahre führten ihn als virtuosen und poesievollen Klavieristen auf ausgedehnten Konzertreisen durch große Teile Europas. Dazwischen Lehrtätigkeit und Musikschriftstellerei in Breslau, Riga (1888—1892) und Berlin (1892—1894). 1898 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Er hatte einen Ruf an das Leipziger Konservatorium als Lehrer für Klavierspiel und Theorie erhalten. In dieser Stellung wirkt er noch heute. In unermüdlicher Arbeit hat er sich allseitige Achtung seiner Amtsgenossen, verehrungsvolle Liebe zahlreicher Schüler erworben; als äußeres Zeichen der Anerkennung wurde ihm vor längerer Zeit der Professortitel verliehen. — Als Musikschriftsteller ist Dr. Merkel unter anderem mit einer Harmonielehre (Verlag Breitkopf & Härtel) hervorgetreten, die sich durch knappe Schärfe des Ausdrucks und Vermeiden unpraktischen Theoretisierens auszeichnet. Weiter hat er sich als Herausgeber von Werken Muffats und der Backer-Gröndahl (Verlag Rob. Forberg) betätigt. Am wichtigsten ist seine Komponistentätigkeit. Seine zahlreichen Werke gehören den verschiedensten Gebieten, vom einfachen Liede bis zur großen Symphonie, an. Manches davon ist erschienen (im Verlage von Rob. Forberg, Bosworth & Co., Hainauer), mehr noch, und zwar immer mit gutem, ja oft großem Erfolg aufgeführt; vieles harrt noch der Drucklegung, zu der sich unter dem Drucke der Zeitverhältnisse die Verleger jetzt noch schwerer entschließen können wie früher. Hoffentlich bessern sich die Verhältnisse bald, denn der Verfasser, dem der Meister liebenswürdigerweise Einsicht in mehrere Werke gestattete, kann verraten, daß für musikalische Feinschmecker manche Köstlichkeit verborgen ist. Merkels umfangreichstes Werk ist seine Symphonie. Die düstere Pracht ihres Trauermarsches wird jedem, der ihn einmal gehört, unvergeßlich sein. Ein weiteres Orchesterwerk, die Konzert-Ouvertüre, zeigt kleinere Formen. Gute Spieler könnten sich mit dem allerdings sehr schweren Klavierkonzert vollen Erfolg erspielen. Die Kammermusik ist durch ein Streichquartett, ein Klaviertrio, eine Violin- und eine Cellosonate vertreten. Die Violinsonate zumal ist ein schwungvolles und auch satztechnisch hochinteressantes Werk, dem weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Die Cellosonate harrt noch der Uraufführung. Die Klavierwerke werden durch die große, aber schwungvolle und dankbare Klaviersonate in B, Werk 1, eingeleitet. Von Schülerhaftem ist nichts mehr darin zu finden. Es folgen die drei Novelletten Op. 2 (besonders die glanzvolle in Es mit ihren brillanten Oktavengängen), und vier Impromptus Op. 4, wahre Perlen der neueren Klavierliteratur. An weiteren Klavierwerken seien neben kontrapunktischen Studien, Kanons und Fugen die glanzvollen, Eugen d'Albert gewidmeten Variationen Op. 21, das mehr elegante Capriccio Op. 21, ferner die an Schumann gemahnenden Neuen Skizzen aus dem Kinderleben Op. 20 hervorgehoben. Zwei äußerst brillante, aber auch schwere Klavierwerke, Polonaise und Konzertwalzer, hat der Komponist neuerdings für zwei Klaviere bearbeitet und so mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht. Nicht unerwähnt seien Merkels Lieder und Orgelwerke, auf die aus Raummangel hier nicht näher eingegangen werden kann. Dr. Kranichfeld (Leipzig).

Gedanken zur musikalischen Volkserziehung.

Von Karl Adler (Stuttgart).[1]

I.

Es müßte wohl zunächst die Frage gestellt werden: Kann man das Volk überhaupt zur Musik erziehen? Sodann käme die Definition der Begriffe Musik, Volk, Erziehung. Wir wollen die Sache an einem anderen Ende anfassen und sie zunächst in ihren Beziehungen zum Künstler betrachten. Ihm machte man zu allen Zeiten den Vorwurf, er stehe außerhalb der Zeit, die Revolution

[1] Der Verfasser leitet die Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung in Württemberg.

schien zu beweisen, daß die Künstler endlich erwacht seien, die gefährdete Kunst zu retten; doch siehe — als sich die Wogen geglättet hatten, zeigte sich, daß nicht wenige das Wesen der Revolution als eine Lohnbewegung erkannten. Was Walter v. Molo über die Bühnenkünstler sagte (Der getreue Eckart, zweites Septemberheft), gilt auch für weite Kreise der Musiker. Kein Mensch wird dem Künstler die Berechtigung zu einer finanziellen Sicherstellung absprechen, aber mit Lohnforderungen, Streikdrohungen und -durchführungen so weit zu gehen, daß altbewährte Kultureinrichtungen vernichtet werden, daß an manchen Orten das Musikleben überhaupt, oft der einzige Kulturboden, zusammenstürzt, wie läßt sich dies in Einklang bringen selbst mit dem bescheidensten Maß von Idealismus? Wir müssen Opfer bringen, wer muß das heute nicht? Die Kunst verpflichtet uns dazu, wenn wir sie und uns aus dem Jammer der Zeit hinüberretten wollen.

Doch was hat dieser Klageruf mit der musikalischen Volkserziehung zu tun? Die Zusammenhänge werden wohl in folgendem erkennbar; wir sahen, daß nach der materiellen Seite hin die Zeichen der Zeit von weiten Musikerkreisen richtig erfaßt wurden. Dagegen äußert sich die Zeit- und Weltfremdheit heute aufs neue durch eine unbegreifliche Gleichgültigkeit oder falsche Einstellung ideellen Zeiterscheinungen gegenüber: Ich denke an die Volksbildung, der mächtigen, ganz Deutschland erfassenden Kulturbewegung. Dutzende Male haben ernste Musiker darüber nichts zu sagen gewußt als dies: „Nun ja, ihr wollt eben das Volk gebildet machen, das ist ja schön und gut, hat aber doch keinen Wert". Dem Musiker erwächst die Pflicht der bewußten Anteilnahme an einer solchen Kulturbewegung, denn einmal wird unser ganzes Volksleben von ihr beeinflußt, zum andern sind die Auswirkungen der Volksbildung für unsere gesamte Musikkultur von weittragender Bedeutung. Deshalb dürfte sich eine Erörterung der lebenswichtigen Fragen an dieser Stelle lohnen. — Der solch ein Urteil wie das oben angeführte fällt, ahnt wohl nicht, welche Probleme die beiden Begriffe „Volk" und „gebildet" in sich bergen. Sie können hier kaum angedeutet werden. Nur so viel sei hervorgehoben, daß unter „Volk" die sogenannten unteren Kreise, die man auch als die sogenannten „Ungebildeten" zu betrachten sich angewöhnt hat, nicht verstanden werden dürfen; ebensowenig wir als „gebildet" nicht jene Menschen ansehen dürfen, die sich auf Grund äußerer vermeintlicher Berechtigung dafür halten oder ein bloßes Wissen und tote Kenntnisse ihr eigen nennen. Positiv ausgedrückt wendet sich die Volksbildung an die Gesamtheit des Volkes; parteipolitisch und konfessionell neutral soll eine Volksgemeinschaft auf einer rein kulturellen Grundlage erstehen, denn unsere geistigen Güter sind noch das wenige, das uns in unserer Verarmung geblieben ist. Zu ihnen sollen unsere Volksgenossen in ein lebendiges Verhältnis gebracht werden. Die Bestrebungen als solche sind nicht neu; es gibt viele Organisationen, die schon seit Jahrzehnten erfolgreich Volksbildung treiben; oft erfolgte diese Arbeit aber unter einer Art Wohltätigkeitsgeste, es haftet ihr darum auch heute noch gelegentlich so etwas wie Armeleutegeruch an. Da jede Organisation auf ihre Art meist ohne Fühlung mit anderen Volksbildung zu treiben versuchte, die häufig auch einer gewissen Planmäßigkeit entbehrte, gelangte man zu einer nutzlosen Kräftezersplitterung. Die moderne oder im Gegensatz zur staatlich organisierten die freie Volksbildung will nun nicht unter allen Umständen Neues schaffen, sie will einmal das bewährte Bisherige zu gemeinsamer Arbeit zusammenfassen, sodann aber auch einerseits die schwierigen vielgestaltigen Probleme der Volksbildung wissenschaftlich theoretisch klären, andererseits die Heranbildung von Mitarbeitern für die praktische Arbeit vornehmen. Alle Gebiete unseres Kulturlebens werden allmählich in planmäßiger Weise der Gesamtidee nutzbar gemacht. Daß der Musik in dieser Aufgabe eine hervorragende Stelle zukommt, wurde von jeher erkannt, sie ist die Volkskunst und das Wort von ihrer gesellschafts- und gemeinschaftsbildenden Kraft ist keine Phrase. In der musikalischen Volkserziehung wurde in vielen Einzelfällen Hervorragendes geleistet, nur sollte auch hier die Arbeit noch mehr zusammengefaßt werden. Wie die Volksbildung alle Gebiete unseres Kulturlebens sich nutzbar machen muß, sollte die musikalische Volkserziehung auch alle Fragen unserer Musikkultur überhaupt als die ihrigen betrachten; durch die unlösbare Verwurzelung der Musik mit unserem Volksleben bleiben die Auswirkungen unserer Musikkultur in positiver und negativer Hinsicht niemals auf das rein musikalische Gebiet beschränkt. Darum hielte ich es für wertvoll und zukunftsreich, die Gesundung unserer Musikkultur (wer wollte deren Notwendigkeit leugnen?) in enger Anlehnung an die Volksbildungsbewegung, zum Teil aus ihr heraus zu erstreben. Der Erfolg von Kulturreformen hängt nicht nur von deren innerer Notwendigkeit ab, sondern auch davon, inwieweit diese Notwendigkeit von breiten Kreisen erkannt und die Durchführung unterstützt wird. Von den Musikern sollte alles getan werden, um die exklusive Beschränkung bei der Behandlung musikkultureller Fragen nicht erst im Augenblick der Not fallen zu lassen, um dann „in die Oeffentlichkeit zu fliehen". Wenn durch engstes Zusammengehen mit einer mächtigen gleichgerichteten Bewegung, wie sie die Volksbildung darstellt, nicht nur bei breiten Kreisen des Volkes, sondern auch bei seinen geistigen Führern, die nirgends dieser Bewegung ferne stehen, Verständnis für die musikalischen Schmerzen als Teilfragen geweckt wird, wer wollte dann die größere Stoßkraft in Abrede stellen?

Es kann sich hier nicht darum handeln, praktische Ausführungsmöglichkeiten zu geben, sondern nur einmal das Problem anzuschneiden. Vor allem soll gezeigt werden, wo Musiker und Volksbildner heute schon zusammenarbeiten müssen, wenn sie nicht aneinander vorbeireden und vorbeihandeln wollen. Terminologisch sei bemerkt, daß ich den Ausdruck musikalische Volkserziehung in nachfolgendem stets als im Sinne oder als Teilgebietsbezeichnung der Volksbildung gebrauchen werde.

In Nr. 24 des 41. Jahrgangs der Neuen Musik-Zeitung beschäftigt sich ein Aufsatz „Volkshochschule und Musik" mit einigen nach derselben Richtung gehenden Fragen. Der Aufsatz wertet die Volkshochschule als ein selbständiges Organ, ich betrachte sie als einen Faktor in der gesamten Volksbildungsarbeit. Wenn auch die Volkshochschule infolge ihrer Neuartigkeit der hervorstechendste Teil ist, die Volksbildung kurzerhand ist sie nicht. An weiteren gleichbedeutenden Aufgaben, die sich nicht oder nur zum Teil in den Rahmen der Volkshochschule einfügen lassen, muß eine großzügig organisierte Volksbildung mindestens noch die Gebiete der Heimatpflege, des Theaters, des Bücherei- und Lichtbildwesens umfassen. Die Aufgaben der Volkshochschule im Rahmen der Volksbildung sind zu umfangreich, als daß sie hier dargelegt werden könnten; ich empfehle zur Informierung angelegentlich die knappe inhaltsreiche Broschüre von Otto Wilhelm: „Von der deutschen Volkshochschule"[1]. Es fördert vielleicht die ganze wichtige Angelegenheit, wenn zunächst einige Punkte des vorerwähnten Aufsatzes, der manches grundsätzlich Richtige bringt, kritisch beleuchtet werden. Wenn Herr Zimmermann keine Untersuchung darüber vornehmen will, ob „die neuen Unterrichtsanstalten tatsächlich Volkshochschulen .... im Sinne Grundtvigs sind", so sei richtiggestellt, daß unsere deutschen Volkshochschulen weder dies sind noch sein wollen und können, da die dänischen und deutschen Verhältnisse voneinander grundverschieden sind; im Gegenteil, Bodenständigkeit der Volkshochschularbeit, die in industriellen und landwirtschaftlichen Gegenden anders geartet sein muß, sollte zu den obersten Grundsätzen gehören. Eigentliche Volkshochschulen mit Internat haben wir in Deutschland nur ganz wenige. Was wir Volkshochschule nennen, sind fast durchweg abendliche Volkshochschulkurse, doch behalten wir, um Verwirrungen zu vermeiden, die landläufige Bezeichnung bei. — Der Verfasser des Aufsatzes hat recht, wenn er für die Musik einen breiten Raum in der Volkshochschule fordert, aber ich glaube, er stößt

[1] Verlag des Vereins zur Förderung der Volksbildung, Stuttgart.

offene Türen ein, in Württemberg wenigstens und besonders an unserer Stuttgarter Volkshochschule zählen die verschiedenen Vortragsreihen musikalischen Charakters zu den stärkstbesuchten, und der Pflege deutschen Gemütslebens überhaupt wird in ausgiebigster Weise Rechnung getragen. Mit Herrn Zimmermanns Forderung nach dem deutschen Charakter und mit einigen methodischen Andeutungen sind die musikalischen Probleme der Volkshochschule aber bei weitem noch nicht erschöpft. Es sei daran erinnert, daß wir in der Volkshochschule durchweg Erwachsene von verschiedenartiger Vorbildung und größten Altersunterschieden beieinander haben. In musikalischen Vortragsreihen gesellt sich hiezu die Schwierigkeit, daß man über Musik reden soll, währenddessen bei den meisten Zuhörern weder Notenkenntnis noch Tonvorstellungen, geschweige denn musikalisches Formempfinden vorausgesetzt werden dürfen. Herr Zimmermann legt seinen Kunstanschauungen die Tatsache zugrunde, daß „sich zu den Musiklehrgängen nur wirklich dafür Eingenommene einfinden", dem widerspricht er aber in seinen nachherigen methodischen Ansichten, die zum Teil wie eine Art Doktor-Eisenbart-Kur anmuten, wenn er sagt: „Um etwaige andere, die darunter sein könnten, braucht man sich nicht zu kümmern; desto eher gehen sie wieder." Damit dringt man nicht tiefer in die Sache ein, denn es ist klar, daß etwa der Beamte und der Arbeiter beide in derselben Absicht kommen: sich geistig oder seelisch bereichern zu lassen; das muß unser Ausgangs- und Zielpunkt sein. — Man wird vielleicht in den musikalischen Vortragsreihen dazu gelangen müssen, neben der Bekanntgabe der Dispositionspunkte auch die Vorbedingungen oder Voraussetzungen für die Hörer zu nennen, ob etwa Notenkenntnis, elementare Musik- oder Harmonielehre erforderlich ist usf. Freilich müßte der Lehrer dem strengstens Rechnung tragen; wenn trotzdem Hörer eines anderen „Niveaus" kommen wollen, so tragen sie selber die Verantwortung. Ich könnte mir an Vortragsgattungen etwa denken:

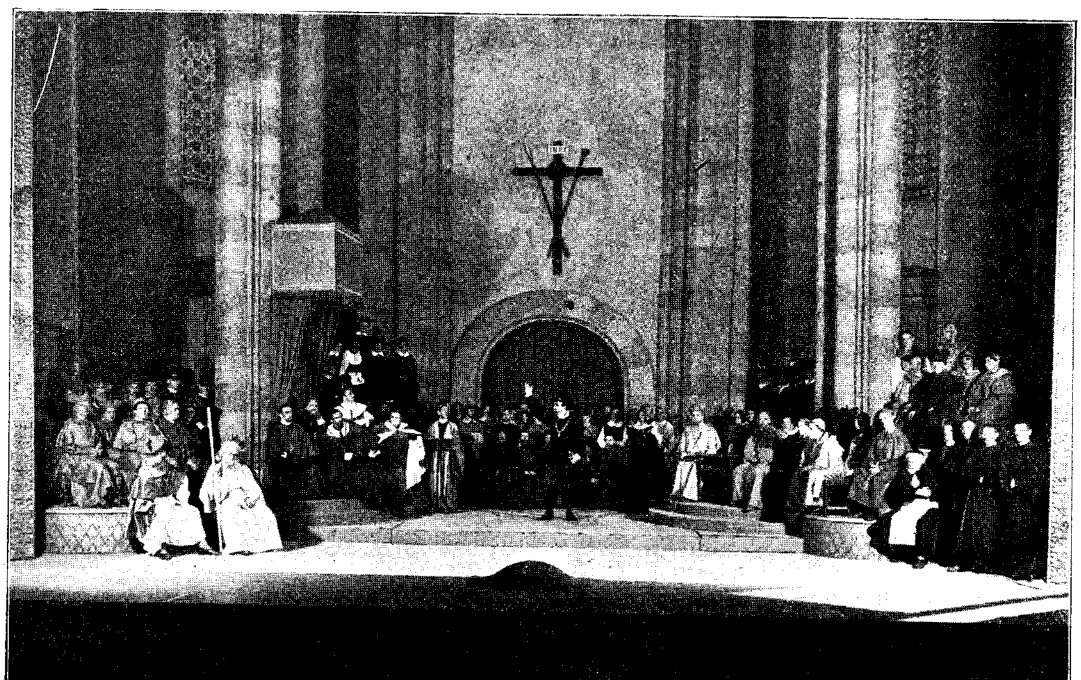
1. Elementare Musik-, Harmonie-, Formenlehre, Musikdiktat; nach Art der unteren Klassen eines Konservatoriums, woselbst es einen abendlichen Unterricht für so viele Bedürftige nicht gibt. Dieser Unterricht wäre eine Parallelerscheinung, zu den mit gutem Erfolg an manchen Volkshochschulen eingeführten Mal- und Zeichenstunden.

2. Einführung in Kunstwerke durch formale Analyse im Sinne Riemanns, durch musikalische Hermeneutik nach Art Kretzschmars, auch durch vorsichtige poetische Ausdeutungen. Wir begeben uns damit bewußt in die Pfitzner-Bekkersche Kampfzone, wir dürfen eben nicht vergessen, daß in unserem Fall die Musik eine besondere Aufgabe hat, zu deren Lösung gelegentlich Wege beschritten werden müssen, die dem l'art pour l'art-Standpunkt oder auch manchen persönlichen Anschauungen hie und da zuwiderlaufen. Man muß, um das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, sich der Sache zuliebe auch einmal verleugnen können.

3. Geschichtlich-biographische Darbietungen, die keine Vorkenntnisse voraussetzen, sind sehr beliebt. Hier bietet sich, freilich nicht durch trockenes historisches Dozieren, Gelegenheit, einmal die Persönlichkeit unserer Meister zu zeichnen, so daß auch die Eigenart ihres Schaffens den Hörern vertraut wird. Die so erweckte Anteilnahme bildet eine wertvolle Vorbedingung für die Kunstempfänglichkeit überhaupt; zum andern sollte durch solche vorsichtigen musikgeschichtlichen Darbietungen das Schaffen unserer Meister aus ihrer Zeit heraus klargemacht und der enge Kontakt mit der Kulturgeschichte jener Epoche überhaupt erstrebt werden.

4. Die Bedeutung der Musik für die Volksbildung beruht nicht letzten Endes darauf, daß sie nicht nur mehr oder weniger passiv genossen wird, sondern daß sie von Ungezählten selbsttätig ausgeübt wird. Wenn diese Selbstausübung auch häufig genug mit Kunst nicht mehr viel zu tun hat, die Bedeutung der Tatsache für die musikalische Volkserziehung darf keinesfalls unterschätzt werden. Wie kann die Volkshochschule diesem Umstand Rechnung tragen? Instrumentalunterricht ist natürlich zunächst ausgeschlossen, bleibt das natürlichste Instrument: die menschliche Stimme. Mit Gesangbildungskursen (Pfeiffer-Nägeli) — Bildung durch Gesang — machten wir gute Erfahrungen; welche wertvollen Dienste könnten hier den Gesangvereinen erwiesen werden, die ihre Hauptaufgabe in einem mechanischen Drill für Sängerfeste erblicken! Das Gebiet der rhythmischen Gymnastik sollte auch Eingang in die Volkshochschule finden. Von seiner Bedeutung sei hier nur hervorgehoben die Veredelung des Sports durch die Musik, die Weckung und Pflege des Musiksinnes durch die Urkraft des Rhythmus. Die Stoffgebiete konnten hier nur angedeutet werden, vielleicht können einzelne Punkte gelegentlich eine ausführlichere Sonderdarstellung erfahren.

Nicht weniger wichtig als die Stoffauswahl ist für die erhoffte Wirkung die Stoffdarbietung und was mit ihr zusammenhängt. Der Verfasser des oben erwähnten Aufsatzes bringt einige gute Gesichtspunkte, die in folgendem noch etwas erweitert werden sollen. Ich stimme mit ihm überein, daß die Volkshochschule keine Massenschule sein soll; an unserer



Zur Aufführung von Pfitzners Legende „Palestrina" in Stuttgart. (2. Akt: Der Konzilssaal.)

mit über 5000 Anmeldungen belegten Volkshochschule Groß-Stuttgart werden zu den einzelnen Vortragsreihen mehr als 50 Zuhörer gewöhnlich nicht zugelassen. Wenn notwendig und möglich, werden Parallelkurse eingerichtet. Auch ich bin mit Herrn Zimmermann der Meinung, daß nicht „nur" Hochschullehrer an ihr wirken könnten, was sollten denn anders alle unsere kleinstädtischen und ländlichen Volkshochschulen anfangen? Die Volkshochschule hat in ihrer Bestimmung weder mit Volksschule noch mit Hochschule etwas zu tun, dies, oder vielmehr der fehlende staatliche Zwang bringt sie in die Gefahr einer gewissen Vogelfreiheit, sie muß davor bewahrt werden, Tummelplatz oder Kampfstätte für persönliche Anschauungen zu sein. Das darf auch von den Lehrern in den musikalischen Kursen nicht übersehen werden. Als Vortragender wird jeder in Betracht kommen können, der den Stoff wissenschaftlich beherrscht, in einem inneren Verhältnis zu ihm steht und ihn in der richtigen Form darzubieten vermag. Nur nicht denken, daß einer dieser Punkte etwa gleichgültig wäre, dies müßte zur Verwässerung des Volksbildungsgedankens führen. Zu gerne werden natürlich Steckenpferde geritten; dies wird gefährlich, wenn die Stoffgebiete keinen Bedürfnissen entsprechen und sich der Gesamtidee nicht natürlich einfügen. Ein „Dozent", der über „Byzantinische Musik" oder etwa über die „Epoche des durchimitierenden a cappella-Stils" „liest", würde demselben Interesse begegnen, wie etwa ein Kurs über die Kulturgeschichte von Timbuktu. — Ja nicht mit Hochschulallüren eine „Vorlesung" halten wollen. Lehrer und Hörer müssen aus der Gemeinsamkeit des Stofferlebens heraus zu einer Arbeitsgemeinschaft werden, die durch einen regen Gedankenaustausch mit Fragen und Antworten zum Ausdruck kommen soll. Den Hörern muß in Aussprachen Gelegenheit geboten werden, an der Erarbeitung der Probleme selbst tätigen Anteil zu nehmen, erst dann wird man von dem berüchtigten Kunstgeschwätz und einem von Halbbildung getragenen Aesthetisieren auf einen festen Boden kommen, aus dem dann auch die so erstrebenswerte Frucht der Urteilsfähigkeit herauswachsen wird. — Zu den mannigfachen Aufgaben der Musik in der Volkshochschule seien kurz noch einige Punkte erwähnt: Es sollte angestrebt werden, die den Volkshochschulen zumeist angegliederten Büchereien auch nach der musikalischen Seite hin auszugestalten. Bei der Unerschwinglichkeit der Notenpreise könnte durch eine solche Stelle die Hausmusikpflege der Volkshochschulbesucher bedeutend gefördert werden. Eine weitere Beeinflussung dieses grundwichtigen Zweiges unserer Musikkultur könnte ich mir durch Veranstaltung von Hausmusikabenden unter sachkundiger Leitung im Rahmen der Volkshochschule durch deren Angehörige denken. — Die vorstehenden Andeutungen möchten dazu helfen, die Fragen der Stellung und Behandlung der Musik in der Volkshochschule etwas zu klären. Da die Musiker im allgemeinen der Sache noch ferner stehen, es sei denn, daß sie selber Vortragende sind, hängt das ungemein wichtige Problem, bislang kaum noch geklärt, mehr oder weniger in der Luft. Möchten doch alle Musiker, denen es ernst ist mit den Fragen der Volksbildung — und das ist der Weg, den wir gehen müssen —, zur Bereitung eines fruchtbaren Bodens beitragen.

Daß die musikalische Volkserziehung allen Fragen unseres musikalischen Erziehungswesens überhaupt eingehendste Beachtung schenken muß, ist selbstverständlich; denn hier liegt der Angelpunkt des ganzen Problems. Zunächst sollten alle Volksbildungsorganisationen die Bestrebungen für Hebung des Schulgesang- und Privatmusikunterrichts durch alle auf staatliche Hilfe drängende Forderungen mit aller Kraft unterstützen. Als behelfsmäßige Maßnahmen haben sich bei uns die schon seit etwa 1½ Jahren eingerichteten Schulgesangkurse, die von Lehrern und Vereinsdirigenten stark besucht werden, bewährt. Außerdem erteilt eine musikalische Beratungsstelle, die seit Jahresfrist besonders Begabungsprüfungen und entsprechende Vermittlung erprobter Lehrer besorgt, in musikalischen Fragen überhaupt kostenlos Auskunft, sie erfreut sich starken Zuspruchs. Im Musikunterricht sollte man sich mehr der einfachen Instrumente (Laute, Gitarre usw.) annehmen. Der Unterricht darin ruht in vielen Fällen in unberufenen Händen. In einiger Zeit wird man dann ein Lamento hören, daß das Pfuschertum auch hier nicht mehr auszutreiben sei. Ernste Musiker müssen sich dieses Zweiges annehmen, denn die einfachen Instrumente verbreiten sich immer mehr infolge der hohen Klavierpreise. Es ist traurig, dutzende Male wahrnehmen zu müssen, daß so viele „Lehrer" sich damit begnügen, ihre Schüler den Dreiklang, Quartsextakkord und Dominantseptimenakkord, natürlich mechanisch, zupfen zu lassen, welche Möglichkeiten böten diese Instrumente, nicht nur zur Pflege des wahren Volksliedes und zur Bereicherung der Hausmusik, sondern auch zur Entwicklung des Musiksinnes! Die wertvollen Arbeiten Fritz Jödes sollten in weitesten Kreisen beachtet werden. Eine natürliche Folge unserer musikalischen Jugenderziehung wäre eine Hebung des Chorgesanges. Sie ist besonders in vielen Männerchören dringend vonnöten, denn die Vereine, die auf dem flachen Lande zumeist die einzigen Musikpflege treibenden Organisationen sind, haben eine kulturelle Aufgabe. Nur soviel sei zu der wichtigen Frage nochmals wiederholt (siehe S. 56), daß eine musikalische Erziehungsarbeit in den Vereinen Platz greifen muß. Das Wort Schumanns: „Singe fleißig im Chor mit, namentlich in den Mittelstimmen, dies macht dich musikalisch", bringt den Wert dieses Zweiges der musikalischen Selbstausübung ins rechte Licht. Im Hinblick auf die Bedeutung der musikalischen Aktivität sei hier den Meistern zugerufen: „Verachtet mir den Dilettanten (im bessern Sinn) nicht."

(Schluß folgt.)

Musikerbriefe, ihr Charakter und ihr Wert.

Von Rich. Möbius.

Auch der Brief als Mittel des Gedanken- und Gefühlsaustausches zwischen zwei räumlich voneinander getrennten Menschen ist eines jener Kulturerzeugnisse, die durch die fortwährende Erfindung neuer Verkehrsmittel immer mehr verdrängt werden. Schon im Jahre 1891 schrieb Georg Steinhausen am Schlusse seiner ausgezeichneten „Geschichte des deutschen Briefes", daß eine solche bereits hinter uns liege. Wirklich bestimmt die geradezu beängstigende Beschleunigung unseres Lebenstempos bereits jetzt den modernen Menschen, in seinen schriftlichen Mitteilungen mehr kurze Tatsachenberichte als langatmige Räsonnements zu geben. Dieser rationelle Zug führte ja auch zur Begünstigung der Postkarte. Ein beliebtes Mittel kurzer schriftlicher Mitteilung ist dann noch die Ansichtskarte, dieser oft sogar künstlerische Ausdruck des Zeitmangels, um nicht zu sagen: diese Bemäntelung der Schreibunlust oder Gedankenarmut ihres Absenders.

Da mag es als ein Widerspruch erscheinen, daß heute gerade die Briefliteratur eine der umfangreichsten und am meisten gelesenen Gattungen unseres Schrifttums ist. Allein die veröffentlichten Sammlungen von Briefen berühmter Musiker ergeben schon eine ganz stattliche Bibliothek, und wenn Napoleon mit seiner Korrespondenz von 22000 Briefen wohl einzig dastehen dürfte, so sind die Leistungen eines Liszt, eines Wagner, eines Bülow und anderer Musiker auf diesem Gebiete doch auch ganz respektable. Stand doch bereits Beethoven im regsten Briefwechsel mit vielen seiner Zeitgenossen; die von Alfr. Chr. Kalischer herausgegebenen sämtlichen Briefe dieses Heros umfassen fünf ansehnliche Bände. Rossini schrieb in einem Briefe[1] an den Komponisten und Musikhistoriker Angela Catelani in Modena folgendes interessante Bekenntnis: „Jetzt, wo ich noch mehr als sonst geplagt bin und von morgens 6 Uhr bis abends 6 die Feder in der Hand halte, um eine entsetzliche, wenn auch schmeichelhafte Masse von Briefen zu beantworten, die ich von allen Seiten empfing, bin ich glücklich usw." Das ist nun

[1] Geschrieben am 5. Sept. 1864 in Passy bei Paris.

eigentlich gar nicht so erstaunlich. Denn daß die außerordentliche Abhängigkeit des Tonkünstlers von der Gesellschaft ihm auch ungewöhnliche quantitative Leistungen im Briefeschreiben abnötigt, liegt auf der Hand. Selbst Brahms, der doch so ungern Briefe schrieb, mußte einen großen Teil seiner Lebenszeit dieser konventionellen Forderung opfern. Die Anknüpfung gesellschaftlicher Beziehungen ist eben auch für den Tonkünstler eine dringende Notwendigkeit, da ja der Weg zu seinem Ruhme ebenso durch den Salon wie durch den Konzertsaal führt. Bei Chopin ging er fast ausschließlich durch ersteren. Nur in sehr seltenen Fällen entspringen diese Anknüpfungen gesellschaftlicher Beziehungen einem ursprünglichen Triebe. Meist basieren sie auf einer Einsicht und haben einen rein praktisch-wirtschaftlichen Zweck. Die Briefe, die aus einer solchen „Zweckgemeinschaft" hervorgehen, können natürlich nicht besonders ergiebig sein. Bei ihnen verharrt das Herz in kühler Reserviertheit und nur der Gesellschaftsmensch, das „soziale Molekül" redet daraus. Ganz anders verhält es sich mit den Musikerbriefen als Folge einer Gefühlsgemeinschaft. Vor allen sind da zu nennen die Briefe, die zwischen befreundeten Musikern gewechselt werden. Die Freundschaft zwischen zwei Tonkünstlern gründet sich, wie jede wahre Männerfreundschaft, auf der Sehnsucht nach Ergänzung der eigenen Unvollständigkeit, auf dem gleichartigen Schwingungsrhythmus ihrer Seelen. Besonders aber ist es die Erkenntnis, daß ihr künstlerisches Streben nach ein und derselben Richtung geht, die die Freundschaftsbande enger knüpft. Aus solchen Ursachen heraus sind denn auch einige der schönsten Musikerbriefe entstanden.

Nicht minder befruchtend auf den Briefstil berühmter Musiker hat die Liebe gewirkt. Ihr verdanken wir mit das Beste, was Musiker in der Epistolographik zu leisten vermögen. Ist doch die höchste Wärme gefühlsmäßiger Hingabe meist mit erotischen Empfindungen verbunden; und die Briefe Wagners an Mathilde Wesendonck[1] sowie Schumanns und Peter Cornelius' Brautbriefe sind deutliche und klassisch schöne Zeugnisse dessen, welch leidenschaftlicher Bewegung eine Musikerseele fähig ist, wenn sie liebt. Es sei bei dieser Gelegenheit auf den Brief H. Marschners an Therese Janda, seiner nachmaligen dritten Frau, hingewiesen, den La Mara in ihrem Werke „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" erstmalig veröffentlicht und der beweist, daß auch Marschner durch die Liebe zum Meister des Briefes wurde.

Herausgegebene Briefe berühmter Männer finden wohl immer reißenden Absatz. Zu der starken Nachfrage nach dieser so viel Allerpersönlichstes verratenden Lektüre mögen verschiedene Gründe vorhanden sein. Nicht wenig trägt die unersättliche Neugier des Publikums, die Sucht nach sensationellen Enthüllungen, die einen Teil des letzteren beherrscht, dazu bei. Die vulgäre Neugier richtet sich ja nicht nur auf Ereignisse, sondern vor allem auf die Person. Es werden auch immer die publizierten Briefe bevorzugt, deren Schreiber sich die wenigste Selbstbeschränkung auferlegten und mit möglichster Offenherzigkeit kokettieren. Nach einer oft nur oberflächlichen Kenntnis dessen, was die großen Meister der Kunst geschaffen haben, möchte man auch die Intimitäten ihres Familienlebens erfahren. Man möchte den Schleier gelüftet sehen von dem, wie sie geliebt und gehaßt, wie sie gedarbt und genossen haben. Und „derlei" erfährt man doch immer noch am besten aus Briefen. Aber es gibt natürlich noch viel andere und weit edlere Beweggründe für das Lesen der Briefe großer Geister als die bloße Freude am alltäglichen Klatsch. Hinter dem Nachspüren nach dem Treiben der Meister, das auf den ersten Blick nur als zudringliche Neugier erscheint, mag sich auch oft die Sehnsucht nach Fülle des Erlebens verbergen. Weiß man doch, daß es gerade die echten Künstlernaturen sind, die danach streben, auch außerhalb ihrer Kunst jedes Erlebnis so mächtig und eindrucksvoll wie nur möglich zu gestalten, es mit der ganzen Kraft ihres leidenschaftlichen Herzens auszukosten. Freilich wird diese Sehnsucht erlebnisarmer Leser nicht immer gestillt. Offenbaren doch Künstlerbriefe nicht selten, daß der stürmische Lebenswille manchen Künstlers schon von Anfang an gehemmt wurde und sich nur in seinen Werken ganz durchsetzen konnte. In einzelnen Fällen erkennen wir sogar die ganze Größe des Opfers, das der Künstler seinen Werken brachte. Denn nichts Geringeres war diese Opfergabe als eben sein — Leben. „Die Entsagung ist unser Pakt mit der Kunst, das Leben unser verbotener Garten."

Musikerbriefe sind auch Dokumente. Der Historiker, der Biograph greifen danach, weil sie in ihnen eines der wichtigsten Materialien für ihre Arbeiten erblicken. Ja, sogar literarische Feinschmecker delektieren sich an Musikerbriefen. Auch philosophisch veranlagte Leser lesen sie nicht ohne Gewinn. Haben doch nicht wenige von diesen Briefen einen hohen allgemeinkulturellen Wert. Die Vielseitigkeit der Bildung einiger ihrer Schreiber ist erstaunlich. Obwohl wir auch unter den Malern einige höchst bedeutende Briefschreiber haben, so dürften ihnen die Musiker in der Epistolographik dennoch den Rang ablaufen. Befinden sich unter letzteren doch so viele, die die Feder des Schriftstellers ebenso gewandt und mit ebensolchem Temperament zu führen verstehen wie die des Komponisten oder wie den Dirigentenstab. Rechnet man Mendelssohn nicht geradezu zu den Klassikern des deutschen Briefes? Und wie zeigt sich Schumann in seinen Jugendbriefen? Man lese nur den Brief zum Geburtstag seiner Mutter im November 1830 oder das innige, poetische Schreiben vom 17. April 1832 und man wird ohne weiteres auch ihm die Meisterschaft in der Kunst des Briefschreibens zuerkennen. Der literarische Wert der Briefe Liszts, Wagners und Bülows ist ja unbestritten und auch bereits hinreichend gewürdigt worden. Eine feine Geisteskultur und hervorragendes schriftstellerisches Talent offenbaren auch die Briefe des Bayreuther Meisters Hermann Levi. Schon aus seinen Briefen an Brahms vermögen wir zu erkennen, welch geistvoller, vielseitig gebildeter, sowie feinfühliger und scharfdenkender Mann er war.

Den höchsten und eigentlichsten Wert aber haben die Briefe berühmter Musiker als Schlüssel zu deren Persönlichkeiten. Gibt es doch schlechterdings nichts, was uns den persönlichen Verkehr mit einem Meister besser oder wenigstens ebensogut ersetzen könnte als die Lektüre seiner Briefe. Gewiß ist sie nur ein Surrogat. Der Glanz und das Feuer des Auges, der Klang der Stimme, die Bewegungen des Mienenspiels und all die unendlich feinen, aber charakteristischen Eigenheiten eines Menschen, die ihn schon äußerlich loslösen vom Generellen, vermögen Briefe nicht zu übermitteln. Dafür geben sie uns aber etwas, was nach Buffons viel zitiertem Ausspruch untrüglichster Spiegel der Persönlichkeit eines Menschen ist: den Stil. Wenn es zutrifft — und wer sollte daran zweifeln? —, daß der zuverlässigste und ausgiebigste Kommentar zu den Werken eines Künstlers immer dessen Persönlichkeit ist, so sind es auch seine Briefe für diejenigen, die den unmittelbaren Verkehr mit ihm entbehren müssen. Ein Umstand darf hiebei jedoch nicht außer acht gelassen werden. Michael Haberlandt weist darauf bereits in seinem Vorwort zu den von ihm herausgegebenen Briefen Hugo Wolfs an H. Faißt hin. Er sagt da: Das intime Selbstporträt, das der Briefschreiber hier in seinen rückhaltlosen Ergießungen liefert, zeigt der Welt das wahre Gesicht dieses so wenig verstandenen, oft völlig verkannten und verleumdeten Genies. Aber was ist das „wahre" Gesicht eines Menschen? Der Hochbegabte zeigt, wie er auch physiognomisch oft die Mienen, ja das Antlitz wechselt im Widerspiel des Lebens und im Ausdruck seines bewegten, fortarbeitenden Inneren, der Welt viele ganz verschiedene Gesichter. Das Wesen der Schaffenden ist mit einer einzigen seelischen Physiognomie nicht erschöpft, sondern spricht sich in zahlreichen wechselnden Zügen aus, wenn auch ein einziges Individuum durch alle diese Mannigfaltigkeit hindurchblickt. Und gerade Wolf, dessen Wesen so inkommensurabel und rätselhaft, der seinen besten Freunden oft eine wundervolle oder mitunter auch unheimliche Ueberraschung war, ist als Mensch wie auch als Briefschreiber durchaus nicht immer dieselbe Persönlichkeit. Man vergleiche den Wolf, der die Briefe an Emil Kaufmann geschrieben, mit dem Freunde Faißts und man wird, wenn man überhaupt dafür die feinen

[1] Die „Wartburgstimmen" nannten diese Briefe eine „Perle der Weltliteratur" und stellten sie auf eine Stufe mit Goethes Briefen an Frau v. Stein.

Finger hat, den Unterschied mit Händen greifen. Welches ist nun der „wahre“ Wolf, und kann man überhaupt von einem solchen sprechen? Man wird vielleicht zugestehen müssen, daß bei der Vielfältigkeit einer Persönlichkeit der „wahre“ Mensch immer derjenige sei, wie wir ihn am liebsten gehabt haben oder — hätten. Haberlandt mag hier ein wenig übertreiben und nicht genügend berücksichtigen, daß die Inkommensurabilität und Rätselhaftigkeit des Wesens Wolfs schon die leise Andeutung jenes Leidens war, dem dieser später erlag. Dem Worte von der „Vielfältigkeit der Persönlichkeit“ liegt aber schon etwas Wahres zugrunde und man tut gut, wenn man, um einen erschöpfenden Begriff von der Persönlichkeit eines Meisters zu erhalten, nicht nur dessen Briefe an eine, sondern an verschiedene Personen liest.

Wir könnten nun die Frage stellen — und viele werden das auch tun —, ob es nicht überflüssig ist, die Bekanntschaft des Menschen zu machen, dessen Kunstwerke wir besitzen und auch technisch vollkommen bewältigen. Seit das Eigenrecht der Kunst feststeht, haben wir uns es ja angewöhnt, den Künstler vom Menschen zu trennen. Und besteht nicht wirklich ein Abstand zwischen Kunst und Leben trotz der immer lauter werdenden Forderung, das Leben zum Kunstwerk zu gestalten? Nur ein auf den unwirtlichen Höhen der Abstraktion wandelnder Formalästhetiker jedoch wird behaupten, das musikalische Kunstwerk stehe in solch strenger Abgeschlossenheit da, daß wir seine Herkunft weder von Moral noch von seelischer Empfindung ableiten dürfen. Und immer sind es der Künstler **und** der Mensch zugleich, die in glücklicher Ergänzung erst das große Tonwerk schaffen, das des Hörers Herz ergreift oder begeistert.

Zuletzt, aber bei weitem nicht zum geringsten, sei noch eines Wertes der Musikerbriefe gedacht, der am meisten gerade dem Fachmusiker zugute kommt. Das ist der instruktive. Ihn repräsentieren namentlich die Briefe, die zwischen befreundeten Großmeistern gewechselt wurden. Von berufenster Seite werden da die wichtigsten Fachfragen erörtert und wertvollste Aufschlüsse gegeben. Wieviel Belehrung schöpften wir schon aus solchen Briefen und wie oft hatten wir Gelegenheit, durch sie unsere Auffassung einzelner Kompositionen zu korrigieren. Die Form des Aperçu, der flüchtig hingeworfene Brieston, nimmt dem in jener Richtung hin in Fülle Gebotenen nichts von seiner hervorragenden Bedeutung. Ja, vielleicht liest der Musiker derartige Ausführungen in dieser Form viel lieber, als wenn sie ihm im ernsten wissenschaftlichen Gewande vor Augen kommen. Das ist eben der hohe Wert aller Briefe, daß sie, wie Goethe sagt, „das Unmittelbare des Daseyns aufbewahren“.

Zum Gedächtnis Gustav Jenners.

Bei der Trauerfeier zu Marburg am 1. September 1920 gesprochen von Prof. Paul Natorp.

Es ist mir eine liebe Pflicht, unserem Jenner im Namen der Amtsgenossen ein Wort des Abschieds zu weihen. Fünfundzwanzig Jahre sind verflossen, seit wir den Dreißigjährigen, als Nachfolger des unvergessenen Richard Barth, zum Universitäts-Musikdirektor berufen haben. Was unsere Aufmerksamkeit gerade auf ihn lenkte und ihm unter den Bewerbern den ersten Platz sicherte, war seine Beziehung zu Meister Johannes Brahms. Jenner war, wie man weiß, der einzige, der sich rühmen konnte, im eigentlichen Sinne Schüler von Brahms gewesen zu sein. Während der sieben Jahre seines Wiener Aufenthalts hat er mit ihm in engem Verkehr gelebt. Die Darstellung dieser Beziehung (zuerst in der Zeitschrift „Die Musik“, 1903) ist in der Musikwelt allbekannt als eins der bemerkenswertesten, weil unmittelbarsten Zeugnisse für Brahms, den Menschen und den Künstler. Sie kennzeichnet nicht minder die menschliche und künstlerische Art des Schreibenden, den Ernst seiner Kunstgesinnung, die unerbittliche Strenge gegen sich selbst, in der ja Brahms ein Vorbild war wie kaum ein anderer. Ein paar kleinere, auch auf Brahms bezügliche Studien (in derselben Zeitschrift 1912), ein feiner Aufsatz über Bachs Weihnachts-Oratorium in der „Christlichen Welt“ (aus demselben Jahr) und zwei Aufsätze in der von ihm mit Hermann Oeser herausgegebenen Sammelschrift „Kunst und Künste“ (in Dürrs Deutscher Bibliothek), deren einer eine beachtenswerte neue Deutung der Eroika enthält: das sind die einzigen mir bekannten schriftstellerischen Arbeiten Jenners. Den gleichen Ernst der Kunstgesinnung wie diese gelegentlichen Zeugnisse hat er in diesen 25 Jahren bewiesen als Dirigent wie als Spieler, als Lehrer und als Gelehrter. Unvergeßlich sind allen, die sie hören durften, seine Vorträge über Schuberts Lied, über Brahms und andere. — Noch das letzte, was er der schwindenden Kraft abrang, galt der Vollendung der zum Druck bestimmten Arbeit über das Schubertsche Lied; sie wurde weit gefördert, ist aber zum vollen Abschluß leider nicht mehr gelangt. Reiche Sammlungen zum deutschen Volkslied harrten weiterer Bearbeitung. Fertige Kompositionen (besonders Kammermusikwerke, Solo- und Chorlieder) hat Jenner in reicher Fülle hinterlassen, sicher keine ohne edlen Gehalt und strenge Durcharbeitung der künstlerischen Form. Alles zeigt den gleichen Charakter vornehmer Innerlichkeit. Wer je mit ihm über Gegenstände seiner Kunst zu ernster Aussprache gelangt ist, weiß zu sagen von der Höhe seiner Grundauffassungen, der sich nie genugtuenden Gründlichkeit seiner Studien, der strengen Durchdachtheit seiner Urteile. Jenner war nicht bloß eine künstlerische, er war in nicht gewöhnlichem Grade zugleich eine wissenschaftliche Natur. In gewissenhaftem Studium der biologischen Wissenschaften, die den Naturfreund besonders anzogen, nicht minder aber der Literatur, der Geschichte und nicht zuletzt der Philosophie strebte er unermüdlich sich die Beziehungen zur Klarheit zu bringen, die von seiner Kunst hinüberreichen zu Natur und Menschenleben. Das befähigte ihn besonders zum akademischen Lehrer und rechtfertigt es, daß unsere Fakultät ihm den seltenen Ehrentitel eines Doktors der Musik verlieh.

Doch liegt uns heute noch näher zu gedenken, was er als Mensch uns gewesen ist, womit aber die Auffassung seines Berufs als Musiker und Musikforscher aufs engste zusammenhängt. Eine recht norddeutsche, nicht leicht aufgeschlossene Natur, konnte er kühl, selbst abweisend scheinen. Aber wer je in ernsteren Austausch mit ihm kam, mußte bald auch etwas verspüren von der tiefen Wärme, von der echten Menschlichkeit, die aus seinem innersten Wesen sich selbst unbewußt hervorquoll und jeden, der in seinen Kreis trat, wohltuend umfing. Das war ein Erschließen, ein Geben aus quellendem Reichtum ohne Sparen. Nicht bloß Einzelnes gab sich da, es gab sich der ganze Mensch. Man wurde ergriffen von dem, was er war, nicht bloß, was er hatte.

Was für ein Mensch war er denn? Ein stiller Mensch, und ein stiller Künstler, recht im Gegensatz zu dem lauten, oft überlauten, ja schreierischem Wesen, das in dem Leben, nicht zum wenigsten auch in dem Kunstleben unseres durch blendende Scheinerfolge traurig in die Irre geleiteten Volkes immer mehr die Oberhand gewann und einen Menschen wie er nur zurückstoßen konnte. Es mag wunderlich lauten, wenn ich zu sagen wage: Musik ist die stillste Kunst. Doch ist es wahr: es ist stilles inneres Lauschen auf die lautlosen Offenbarungen des Unverlautbaren. Ihre äußere Darstellung ist nur Leitung, sie dient nur der Uebertragung solcher inneren Offenbarungen von Seele zu Seele, in deren Geheimnis kein Sterblicher dringt. So war dieser Stille eine recht musische Natur. Darum liebte er nicht viel Redens von seiner Kunst. Auch virtuose Vorführung lag ihm nicht. Aber wer im Frieden seines Hauses seinem ungehemmt aus der Seele quellenden Musizieren lauschen durfte, dem wußte er wohl etwas zu übertragen von dem, was er innerlichst vernahm. Durch dies sein menschliches Wesen, durch dies menschliche Wesen auch seines Musizierens, glaube ich, hat er am stärksten gerade auf unsere studierende Jugend gewirkt; eine Wirkung, die in seiner frischesten Zeit tief und allgemein gewesen, auf einzelne bis zuletzt so geblieben ist. Da wußte er Freundschaft zu geben, die sich auch durch viel

Unzulänglichkeit nicht beirren ließ, mitunter bis zur Selbstvergessenheit sich hingeben konnte.

Ein so innerlicher Mensch muß auch gelitten haben. Doch hat man nie eine Leidensmiene bei ihm bemerkt, fast am wenigsten in dieser letzten, unsagbar schweren Zeit. Der Krieg, zu dem er, schon den Fünfzigern nahe, sich rücksichtslos selber stellte, der ihm Teuerstes entriß, hat seine Kraft vor der Zeit gebrochen. Aber die Art, wie er das trug, enthüllte erst seine innerste Stärke. Mit eiserner Willenskraft hat er sich aufrecht gehalten bis zuletzt und seine Pflicht getan bis an die Grenzen des physisch Möglichen. Unvergeßlich bleibt jedem, der es miterlebt hat, seine Haltung bei der Trauerfeier für unsere Gefallenen, die nicht zum wenigsten durch seine Einrichtung und Durchführung des musikalischen Teils eine ergreifende Wirkung hinterließ. Da erfuhr man erst ganz, welche Kraft in diesem stillen Menschen und Künstler wohnte.

Nun ist er uns ganz still geworden. Aber in dieser ganzen Stille ist er uns noch wie nie zuvor. Was wir hier zu Grabe tragen, das ist ja nicht unser Jenner; sondern was als sein nun verklärtes Wesen uns unverlierbar gegenwärtig bleibt. Im flüchtigsten Hauche der Luft Ewigstes ergreifen und festhalten, ist das Wesen der Musik. In solchem Sinne war Jenner ein Musischer. Das ist mehr als alle besondere Leistung. Die, und ob Menschen- und Engelzungen sie priesen, ist vergänglich. Was aber bleibt, wir wissen es: „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei", wie Meister Brahms es uns gesungen hat — „aber die Liebe ist die größeste unter ihnen".

Ein Kranz rasch welkender Blätter: ein wehmütiges Symbol eines zu früh hingewelkten Lebens; ein erhebendes Symbol des Unverwelklichen, dem auch alles Verwelkliche entstammt und zu dem es, welkend selbst, zurückkehrt. Lebewohl!

„Kontrapunkt und Polyphonie."

Dem Eingeweihten werden die Ausführungen Alexander Jemnitzens, die er unter dem obigen Namen in Heft 18 d. 41. Jahrg. der N. M.-Z. veröffentlichte, nichts Ueberraschendes gebracht haben. Der Uneingeweihte wird indessen ziemlich ratlos vor den Dingen, die er da las, gesessen, ja sich z. T. vergeblich der bestrickenden Beweisführung erwehrt haben, mit der Herr Jemnitz als Kenner der Musikgeschichte und gewandter Schriftsteller aufwartete.

Um zur Klarheit zu kommen, ist es nötig, gleich an den Kernpunkt der ganzen Angelegenheit zu fassen. Dies geschieht wohl am besten durch die Frage: „Mußte die ‚Entwicklung' der Tonkunst sich wirklich und unausweichlich in der Weise vollziehen, wie Herr Jemnitz sie sieht und darstellt?"

Die Musik ist eine Sonderkunst, und die Kunst ist wieder nur ein Zweig der allgemeinen Kultur. Um zu einer rechten und tiefst gültigen Stellung zum Besonderen zu kommen, ist es unumgänglich, daß man das Allgemeine kennt und — durchschaut. Da ist es nun eigentümlich, daß das forschende Auge seit etwa der Mitte des vergangenen Jahrhunderts auf allen Lebensgebieten die gleichen Anzeichen einer Umstellung der Dinge und ihrer Bewertung wahrnimmt. Und ebenso eigentümlich muß die Wahrnehmung erscheinen, daß diese ganze große Umstellungsbewegung zwar nicht durchweg von Deutschland ausgeht, aber sich stets zu ihm hinwendet und innerhalb der deutschen Sprachgrenzen dem Höhepunkte und dem Entscheidungskampfe zueilt. Marx schuf eine neue Gesellschafts- und Wirtschaftslehre bzw. er schuf der schon vorhandenen bloß eine äußerst wirksame Form; Heine und Börne brachten einen „neuen Geist" in das bisherige Schrifttum; Max Liebermann lenkte die Malerei auf einen bis dahin in dieser Weise nicht begangenen Weg; Rathenau gab dem Großgewerbe entscheidende Richtlinien; Mahler und Schönberg änderten an den Grundmauern der Tonkunst. Das Auffallende an allen diesen Männern ist nun, daß keiner von ihnen Volksdeutscher ist. In diesem Umstande ist wohl die sonst auf keine Weise zu ergründende Ursache für die Einheitlichkeit der ganzen neuzeitlichen wirtschaftlichen und künstlerischen Kultur zu erblicken. (Ich behaupte die Einheitlichkeit trotz des gegenteiligen Anscheines.) Innerlich prägte und prägt sich diese Einheitlichkeit in der Tatsache aus, daß jeder der Genannten — mitsamt seinem Anhange natürlich — dem auf deutschem Boden geschichtlich Gewordenen im letzten Grunde fremd gegenüber steht. Daher Gustav Mahlers gänzlich „unabhängige" Stellung zu den überkommenen Tongeschlechtern usw., von der Herr J. ausdrücklich Zeugnis ablegt. Daher auch die noch viel unabhängigere Stellung Schönbergs zu den ehedem gültigen Grundlagen des Musikschaffens. Walther Rathenau drückt das für seine Person einmal so aus, daß der Fehler (!) alles wissenschaftlichen Arbeitens bis in die Neuzeit hinein in dessen geschichtlicher Bindung bestanden habe. Wenn wir vorankommen wollten, müßten wir in Zukunft jede geschichtliche Betrachtung aller Dinge bewußt ausschließen, und nur den betreffenden Gegenstand an sich der Bewertung und Würdigung unterziehen. Also: „voraussetzungslose" Wissenschaft reinsten Wassers. Sinngemäß angewandt, paßt diese Formulierung auf alle vorhin bezeichneten Männer und ihre Schulen. Das ist eins und ist Wesentlichstes, wenn man an unsere Zeit und deren Charakter herantritt, sie zu verstehen und zu beurteilen.

Recht besehen, kann man bei all diesen Persönlichkeiten und ihrem Wirken gar nicht von einem „Weiterführen der Entwicklung" sprechen; richtig ist es vielmehr, bei ihnen lediglich das Anderssein ihrer ganzen Art hervorzuheben und sich und seiner Umgebung den Sinn dafür zu schärfen, daß — um bei der Musik zu bleiben — Mahler und Schönberg innerlich und letzten Endes mit der Linie Bach—Beethoven—Wagner nichts zu tun haben. Wer lesen kann, der liest das auch ohne besondere Mühe aus dem Aufsatze Herrn J.'s heraus. Für B ch sowohl wie für Beethoven und Wagner betont er deren Vollendertum vorhandener Schaffensrichtungen; ihre Genialität besteht also eigentlich nur in eben diesem Vollenden, Vollkommen- und Unübertrefflichmachen; stärkste geschichtliche Bindung, weil stärkster rassisch-volklicher Zusammenhang sind auch für J. deren einigendes Kennzeichen und dieses Kennzeichen bedingender Grund. „Die berühmten Takte der 3. Symphonie" Beethovens dürften doch nur einer ganz einseitigen Betrachtung den Fortschrittswert enthüllen, den Al. J. ihnen zuschreiben will. Im übrigen stellen sie eine Ausnahme und keine Regel dar. Das deutsche Genie verwendet derartige Akkordbildungen eben sparsam und nur an innerlich streng begründeten Stellen; die modernen Mißklangwütigen aber schwelgen in „Harmonien", deren häufiger Gebrauch unseren Größten wider ihre Kunstanschauung ging.

„Es ist alles schon gut so!" tröstete jüngst Dr. Haas (Wien) in den Spalten dieser Zeitschrift sich und uns, als er von dem Inhalt und dem Gebaren des modernen Musikbetriebes fast mutlos zu Boden gedrückt saß und sann. Ja: es ist alles schon gut so. Und es ist doppelt gut, wenn man sich den Sachverhalt so klar macht, wie ich dies soeben getan habe. Dann erkennt man nämlich, daß — vor allem — Schönberg und sein Kreis in die heiligen Bezirke der eigentlich deutschen Tonkunst so wenig hineingehört als hineintritt; er steht daneben und berührt sie gar nicht. Was er an Auflösendem, Zersetzendem und nur in diesem Sinne Neuem gebracht hat, läuft nebenan und ist keine zwangsläufige Fortsetzung der deutschgermanischen Musikentwicklung, keine Erweiterung des uns eingeborenen musikalischen Wesens und Wirkens.

Da diese Art von Musik aber einmal da ist, hat sie auch ihren Sinn und ihre Aufgabe und kann und soll darum nicht einfach verurteilt werden. Heute nur abbauender und abtragender Richtung, wird ein zukünftiges deutsches Musikgenie das, was seinem Wesen daraus entspricht, aufnehmen und es in dem Bau seines Schaffens einen Stein sein lassen. Alles das, was heute so laut und vordringlich geschieht, ist ja nur Uebergang und Vorbereitung.

Die Frage, von der wir ausgingen, ist nach diesem allem wohl zur Beantwortung reif. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet mußten Mahler und Schönberg nicht kommen, da sie ihrer ganzen Wesens- und Schaffensart nach nicht in den Gang der deutschen Musik hineingehören, sondern zwei Männer und ein Kreis für sich sind. Das nachwagnerische deutsche

Genie steht uns noch aus. Wenn es aber kommt, wird es dies und jenes von Mahler und Schönberg annehmen und in seinem Sinne verwerten.

Einen Vorgeschmack dieser kommenden und wirklichen Entwicklung hat den Besuchern des diesjährigen 50. Tonkünstlerfestes zu Weimar die Beurteilung Schönbergs und Erdmanns schon geben können. Während der erstere unbedingt abgelehnt wurde, empfand man den anderen, trotz seiner starken Anlehnung an Schönberg, als eine Hoffnung für die Zukunft der deutschen Musik. Die Dinge vollziehen sich eben auch hier mit innergesetzlicher Gewalt. Und darum noch einmal: „Es ist alles schon gut so."

Herrn J.'s und der N. M.-Ztg. Verdienst besteht darin, zu dieser öffentlichen Feststellung gezwungen zu haben. Nicht das Verschleiern, nicht das schiefe oder bängliche Betrachten kann uns ja helfen und vorwärts bringen, sondern nur klarstes Erkennen und Bekennen. Auf der einen wie auf der anderen Seite.

Reinhold Zimmermann.

Musikbriefe

Aachen. Als Einleitung in den kommenden Konzertwinter veranstaltete die Kurdirektion mit dem städtischen Orchester unter der Leitung von Kapellmeister Fritz Dietrich in der Zeit vom 16.—30. Sept. „Fünf Symphoniekonzerte". Die kürzlich auch wieder in der N. M.-Ztg. erhobene Forderung nach innerlich-einheitlicher Programmgestaltung war bei diesen fünf Konzerten vorbildlich erfüllt. Denn die Abende waren Schubert-Schumann, Liszt-Wagner, nordischen Meistern, italienischen Meistern und Brahms-Beethoven gewidmet. Die ausgewählten Tondichtungen — zum Teil seltener gehörte — wurden zwar nicht ausnahmslos vollkommen zu Gehör gebracht; immer aber wirkte das Ganze eines jeden Abends so, daß man jeweils einen starken Eindruck mit nach Hause nahm. — Rein gar nichts von stilvoller Programmgestaltung bot das am 4. Oktober abgehaltene Konzert des „Hüttengesangvereins". Leider stand auch der veranstaltende Verein unter seinem Dirigenten, dem Domorganisten Ludwig Pütz, nicht auf der Höhe, die wir sowohl stimmlich wie künstlerisch an unseren heimischen, große Konzerte gebenden Männerchören gewohnt sind zu beobachten und darum zu verlangen. Professor Lafonts und seiner Frau Laura Helbling-Lafont (Berlin) Klavier- und Geigenspiel hatten es darum nicht schwer, aus dem durch die Chorvorträge gebildeten Rahmen leuchtend hervorzutreten. Prof. Lafont zeigte sich in Schumanns „Karneval", Liszts 12. Rhapsodie und Scriabines „Nokturno für die linke Hand allein" als ein rechter Meisterer der Tasten. Noch ein wenig mehr innige Beseelung — und die Kraft und Kühnheit des Ausdruckes seines Spiels würden noch weit mehr ansprechen, als sie es jetzt schon tun. In kaum einer Beziehung zu wünschen übrig ließ das Geigen Frau Helbling-Lafonts. Da war alles beieinander, was einen echten Musikanten auszeichnet: Wärme, Größe, Tiefe und Adel der Auffassung und vollkommene technische Beherrschung ihres — nebenbei: wundervollen — Instrumentes. — Damit war der Auftakt zu den Aufführungen des Winters verklungen und konnte der „volle, mächtige Chor", der unter der verantwortlichen Gesamtleitung unseres neuen Generalmusikdirektors Dr. Peter Raabe stehenden städtischen Konzerte beginnen. Ein Volkssymphoniekonzert mit der Egmont-Ouvertüre, dem D dur-Violinkonzert und der Eroika Beethovens eröffnete den Reigen. Diese Auswahl erfolgte offenbar im Hinblick auf die bevorstehenden Beethoven-Feiern; gewiß darf sie auch mit ebensoviel Recht als ein Bekenntnis Dr. Raabes zu und eine Huldigung an den Tondichter gelten, den er als den größesten unter den großen Tonmeistern Deutschlands erachtet. Leider war ich durch eine Reise verhindert, dem Konzerte beizuwohnen; der Presse entnehme ich aber nur günstigste Urteile über den Leiter sowohl, als auch über das Orchester und den Solisten, den jungen Kölner Geiger Max Strub. Dr. Raabe kann demnach mit seinem ersten amtlich-öffentlichen Hervortreten an seinem neuen Wirkungsorte wohl zufrieden sein. — Der erste Kammermusikabend wurde vom Berliner Busch-Quartett ausgeführt. Die Programm-Neuheit für Aachen, ein Streichquartett von Stenhamer, begegnete größtenteils stark befremdeten Gesichtern. Trotz mancher Einzelschönheiten will das Ganze auch mir mehr sonderbar als besonders erscheinen. Nach diesem Beginn ging der Weg des Dargebotenen steil bergan, nämlich über Mozarts Streichquartett in Es dur zu Beethovens Werk 130 mit der Fuge. Gleichlaufend mit den Werken wurde auch das Spiel der vier Künstler größer, vollendeter, bis es in der Kavatine und Fuge Beethovens einen Gipfelpunkt von überragender Höhe und packender Gewalt erreichte. Die kommenden Quartettisten werden nicht wenige Mühe aufwenden müssen, wenn sie die nämliche Höhe der Vollkommenheit ersteigen wollen. — Als Zeichen der Zeit sei zum Schlusse angemerkt, daß die Stadt den großen Konzerthaussaal wegen Kohlenmangels an auswärtige Künstler nicht mehr hergibt!

Reinhold Zimmermann.

Karlsruhe. (Die Badische Woche.) In Karlsruhe fand in der Zeit vom 18. bis 26. September eine „Badische Woche" statt. Ihr Zweck sollte — abgesehen von Veranstaltungen äußerlicher Natur — eine Art Schau sein über die Kräfte, die sich auf verschiedenen künstlerischen Gebieten (Malerei, Plastik, Dichtkunst, Musik) im Lande Baden auswirken. Während von den Dichtern nur wurzelechte, dem Land entwachsene zu Worte kamen, war der Kreis der „badischen" Musiker weiter gezogen. So stand man einerseits bisher unbekannten Namen gegenüber, anderseits vermißte man solche, die als gute Badener und als künstlerische Persönlichkeiten ein Recht darauf gehabt hätten, gehört zu werden. Wenn das „Karlsruher Tagblatt" in seiner Wochenbetrachtung sagt: „Die Grundsätze, nach denen die musikalische ‚Auslese' stattgefunden hat, sind ein ungelöstes Rätsel geblieben. Nur der Mißerfolg war augenscheinlich", so kann ich dem nur beipflichten. Drei Opernaufführungen (Kloses „Ilsebill" und Kreutzers „Nachtlager"), zwei Symphoniekonzerte, ein volkstümliches Festkonzert, ein Kammermusikabend, ein Kirchenkonzert, ein „Badischer Dichterabend" und ein Abend Kammerspiele mit Musik bildeten den weitgespannten Rahmen, innerhalb dessen sich das Schaffen badischer Musiker entfalten konnte. Auf dasselbe des näheren kritisch einzugehen, verbietet der Raum; auch erübrigt es sich insofern, als über die bedeutendsten der aufgeführten Werke wie Kloses „Ilsebill", „Wallfahrt nach Kevelaer", Orgelfuge, das Urteil feststeht. Zunächst Klose als gedankenreichster und reifster badischer Musiker steht Julius Weismann, der seine dreisätzige „Rhapsodie" für Orchester vorführte. „Introitus und Hymne" für Orchester und drei Solostimmen (Uraufführung) von H. Kaminski dürfen als zukunftverheißende Probeleistung eines allerdings mehr nach dem Klanglichen als nach dem Gedanklichen weisenden Talentes gewertet werden. In seiner dritten Symphonie zeigte sich H. Zöllner als der in sich geschlossene Musiker, der die Ausdrucksmittel trefflich zu handhaben weiß. Das gleiche gilt für A. Richard mit Hebbel-Liedern für Bariton und Orchesterbegleitung. K. Peters Orchestervorspiel und Gebet der Ingeborg aus dem Musikdrama Frithjof beschwört Rich. Wagner herauf. M. Poppens Motette für Chor und Streichorchester präsentierte sich als frische, unkomplizierte Musik. Inmitten des Ringens mit ihren Kunstidealen stehend, erschienen: F. Philipp (Klavierquartett und Orchestervorspiel zu Burtes „Simson"), J. Schelb (Sonate für zwei Klaviere). B. Stürmer (Suite für Streichquintett und vier Holzbläser), A. Landmann (Orgelfantasie). Nicht unerwähnt bleiben soll auch die Musik von H. Cassimir, M. Steidel und E. Toch zu den in den Kammerspielen aufgeführten dramatischen Werken von Krutina und Ruh. Klavierlieder nach Texten badischer Dichter hörte man von: A. Lorentz, Cassimir, Hieber, Steidel, Schorn, Turban, Klara Faißt und Marg. Schweikert. Von den beiden letzteren außerdem im Kirchenkonzert „Meditation" und „Psalm", jeweilig für Sopran, Violine und Orgel. Das gleiche Konzert bot ferner geistliche Chor- und Sologesänge von Th Munz, H. Vogel, L. Keller, H. Knierer sowie Violin- und Violoncellstücke von A. E. Gerspacher, L. Baumann und L. Keller. Aeltere badische Komponisten auf dem Gebiete des Männergesangs brachte die Liederhalle Karlsruhe unter H. Rahner in dem volkstümlichen Festkonzert in Erinnerung. Für die beiden Symphoniekonzerte trat das Orchester des Landestheaters in die Schranken. Das erste Konzert leitete Cortolezis, im übrigen dirigierten die Komponisten ihre Werke selbst. Die Opernaufführungen standen unter der Führung des Kapellmeisters Lorentz. Die Kammermusikwerke wurden vom Karlsruher Streichquartett, der Bläservereinigung des Landestheater-Orchesters unter Mitwirkung der Pianisten E. Moritz interpretiert. Schelb spielte seine Sonate selbst mit Dr. Hobohm, Landmann seine Orgelfantasie und Kloses Fuge. Die Violinsoli im Kirchenkonzert führte Marg. Schweikert aus. Die Lieder und Gesänge trugen vor die Damen: Lorentz-Höllischer, Berner-Zwicky, Lange-Bake, Friedberg, Dell, Junker; die Herren: van Gorkom, Büttner und Eck. Die Chöre wurden ausgeführt von dem Theaterchor, Motettenchor, dem Chor der Christuskirche und von Knabenchören. Wenn ich noch hinzufüge, daß die Lieder teils von den Komponisten selbst, von Frl. Moritz und Musikdirektor Hofmann begleitet wurden, so glaube ich als gewissenhafter Chronist meine Pflicht erfüllt und niemand vergessen zu haben. Im übrigen gilt auch für die Badische Woche: „Weniger wäre mehr gewesen".

F. Schweikert.

*

Weimar. Nachdem das deutsche Nationaltheater mit einer Aufführung von Goethes „Faust" 1. Teil (diesmal mit einer Musik von Pembaur) seine Pforten eröffnet hatte, ging als erste Opernvorstellung Richard Wagners „Siegfried" in Szene und zwar in einer Aufführung, die schon durch die Vorführung neu engagierter Gesangskräfte Interesse erwecken mußte. Nach dem ersten Auftreten des Heldentenors Theodor Strack zu urteilen, scheint die Tenorfrage endlich befriedigend gelöst. Der Sänger verfügt über durchaus gesunde Mittel, klangvolle, leicht ansprechende Höhe von leuchtender Kraft und eine äußere Erscheinung, die in jeder Beziehung glücklich zu nennen ist. Auch die neue Hochdramatische, Frl. Felicitas Halama, führte sich stimmlich und darstellerisch vorteilhaft ein und Emil Fischer als Alberich (ebenfalls neu verpflichtet) zeigte die erfreuliche, selten zu verzeichnende Tatsache eines Baßbuffo mit schöner Stimme. Ein Hauptinteresse gewann jedoch diese erste Aufführung durch die Einführung des neu verpflichteten ersten Kapellmeisters Karl Leonhard, der die Spannung, mit der man seiner ersten musikalischen Leistung entgegensah, durchaus lohnte. Man hat es hier mit einem ausgesprochenen Operndirigenten zu tun, der nicht nur technisch den Apparat beherrscht, sondern auch

musikalisch die Partitur auszudeuten weiß. Unter seiner Leitung kommt die Singstimme stets zu ihrem Recht, ohne daß auch nur im geringsten vom Orchester dem Hörer etwas verloren geht. Von seinem Wirken kann man mithin für die Entwickelung unserer Oper Bedeutendes erwarten. Im Konzertsaal gab es auch schon manches Interessante zu verzeichnen. Lidus Klein erwies sich als ein vortrefflicher Geiger, der sicher seinen Weg machen wird, Hilde Elgers bestätigte aufs neue den guten Ruf, den sie sich in Weimar bereits als Geigerin erworben, und Burmester versammelte, wie stets, seine Gemeinde um sich, die sich an seinen reizvollen Stücken, in denen er Meister ist, auch diesmal nicht satt hören konnte. Noch gar nicht zahlreich vertreten war das Klavier. Erica von Binser zeigte schon im Vorjahre bedeutende Qualitäten als Pianistin. Eine bestrickend saubere, einwandfreie Technik und ein fein ausgereifter Anschlag drücken ihrem, sich musikalisch und vornehm gebenden Spiel, das im Forte nie roh wirkt, einen wohltuend künstlerischen Stempel auf, der ihren bereits guten Namen rechtfertigt. Die Dame wirkt seit einiger Zeit als Lehrerin an der staatlichen Musikschule. Die Anstalt hat jüngst durch das Ableben des ältesten, 86jährigen Cellolehrers Karl Friedrichs, der noch bis in die letzten Wochen hinein unterrichten konnte, einen herben Verlust erlitten. Zu seinem Gedächtnis fand am 10. Oktober eine Trauerfeier in der Musikschule statt, die vom Leiter der Anstalt, Prof. Hinze-Reinhold, sehr würdig gestaltet (er spielte selbst den Trauermarsch von Chopin und mehreres andere), ein besonderes Gepräge dadurch erhielt, daß die Tochter des Gründers der Anstalt, Frau Morath-Müllerhartung, zu Ehren des Verstorbenen, der an der Gründung der Schule beteiligt war, einige Gesänge beisteuerte. Die weitere Entwickelung unseres Musiklebens wird hoffentlich durch nichts gehemmt werden. Erfreulicherweise bringt die Regierung den Kulturstätten Weimars das größte Interesse entgegen, wenn auch die bereits bewilligten Etats des Theaters, des Bauhauses und der Musikschule noch der Bestätigung des Thüringer Landtages bedürfen. Möge die Förderung, die das Weimarer Fürstenhaus seit Karl August der Kunst angedeihen ließ, dem Staate als ein leuchtendes Vorbild dienen!

Gustav Lewin.

Kunst und Künstler

— (Max Bruch und der Dresdner Kreuzchor.) Der zur Heimat der Töne eingegangene Max Bruch hat bekanntlich auch zu dem Dresdner Kreuzchor in naher Beziehung gestanden. Als fast Achtzigjähriger noch komponierte er für ihn den schönen Liederzyklus Werk 90, desgleichen das markige Festpräludium für 11 Blasinstrumente und Pauken. Auch widmete er das Türmerlied auf der Wartburg in seiner Neugestalt für fünfstimmigen Chor, Blasorchester und Orgel den Dresdner Kruzianern, ein Stück von erstaunlicher Frische und Leuchtkraft. Diese Kompositionen, von denen mehrere Handschrift sind und bleiben sollen und deren drei den Vermerk des Meisters tragen: „Ausschließliches Eigentum des Kreuzchors" bezw. „Alleiniges Eigentum des Prof. Otto Richter in Dresden" haben durch die Kruzianer unter Otto Richter vor mehreren Jahren in Dresden ihre Uraufführung erfahren. Rastlos noch führte der Greis bis zuletzt die Feder. Die Geschehnisse des Weltkrieges befruchteten seine schöpferische Phantasie besonders. Auf Verse seiner Tochter, der feinen Dichterin Margarete Bruch, von der auch einige Texte des Liederzyklus Werk 90 herrühren, ist als eines der letzten Werke die bekannte Heldenfeier für sechsstimmigen Chor, Orchester und Orgel (Werk 89) entstanden, ein von echtem deutschen Empfinden durchwehtes Tonstück, das ebenfalls der Kreuzchor aus der Handschrift erstmalig öffentlich aufführte und das vor mehreren Tagen bei der Dresdner Gedächtnisfeier der Kruzianer in Gegenwart von mehr als 4000 Hörern gesungen wurde. Eine Aufführung unbekannterer Chöre des entschlafenen Tondichters, darunter der achtstimmigen Messesätze mit Orchester, soll demnächst in der Dresdner Kreuzkirche folgen.

— Berta Morena wurde zu einem Gastspiele in Kopenhagen, wo sie den Fidelio singen wird, verpflichtet. Mehrere Konzerte werden sich anschließen. Auch für einige Abende in Wien ist die geniale Künstlerin gewonnen worden.

— Gretel Stückgold wird in der Scala in Mailand einige Male als Gast erscheinen.

— Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer hat Kaiser Wilhelm in Doorn das während des Krieges veröffentlichte Liederbuch für gemischte Chöre unterbreitet und einen Vortrag über die geschichtliche Entwickung des deutschen Liedes gehalten.

— Von Richard Strauß wird aus Buenos Aires telegraphisch gemeldet, daß seine Symphoniekonzerte gewaltigen Eindruck auf die Argentiner machen.

— Eugen d'Albert hat seine durch die bekannten Vorgänge bei der Erstaufführung der Oper „Der Stier von Olivera" getrübten früheren guten Beziehungen zu dem Intendanten Max v. Schillings wieder hergestellt. Die damals abgesetzte Oper soll nun wieder in den Spielplan aufgenommen werden. Und dazu noch die Oper „Die Abreise". Herz, was willst du noch mehr?

— Das Pfälzische Landessymphonieorchester hat unter Ernst Boehes Leitung eine an Erfolgen reiche Rundfahrt durch die Rheingegenden beendet.

— Es ist von Musikern des Deutschen Musikerverbandes in Berlin ein neues Orchester, das Beethoven-Orchester, gebildet worden, das im Osten und Norden Berlins Symphoniekonzerte zu billigen Preisen veranstalten wird. Kapellmeister ist Dr. Burckhardt.

— Der Heldentenor der Frankfurter Oper, John Gläser, ist zu Gastspielen in Spanien, Italien und der Tschecho-Slowakei verpflichtet worden.

— Der preußische Kultusminister hofft, daß die ehemaligen Hoftheater in Preußen demnächst von den Städten übernommen werden können. (Das sollte uns wundern!)

— In Köln hat die Altistin Magda Eckhard-Deus, nachdem sie kürzlich in Frankfurt a. M. in einem Kirchenkonzerte wieder überaus erfolgreich gesungen hatte, einen vielbeachteten Liederabend gegeben. Darnach dürfte sie und ihr Partner, der Pianist Josef Streiffeler, bald zu überall gesehenen Konzertgästen im Rheinlande gezählt werden.

— Der bisherige Geraer Kapellmeister Wilh. Grümmer wurde als Erster Kapellmeister an die königliche Oper in Bukarest berufen.

— Der Oberspielleiter der Oper des Württembergischen Landestheaters, Dr. Otto Erhardt, hat von Pfitzner den Auftrag erhalten, ein authentisches Regiebuch zu „Palestrina" zu verfassen, das bei Adolf Fürstner erscheinen soll.

— Der Heldentenor des Hamburger Stadttheaters, Heinrich Hensel, wird sich im Frühjahr auf eine Gastspielreise zur Veranstaltung von Strauß- und Wagner-Abenden nach Italien begeben.

— Der thüringische Schriftsteller Werneck-Brüggemann hat mit dem Musikdirektor Armin Haag eine komische Oper in vier Aufzügen aus der Biedermeierzeit, „Die gepanzerte Braut", vollendet.

— Der Leipziger Baritonist Martin Heyde wurde eingeladen, unter Mitwirkung eines ersten Komponisten im Frühjahr in Norwegen vier Konzerte zu veranstalten.

— An die Spitze des Münchner Streichquartetts tritt an Stelle des nach Dresden berufenen A. Schiering der Geiger Jani Szánto.

— Um den durch den Rücktritt Prof. Piënings frei gewordenen Dirigentenposten der ehemaligen Meininger Hofkapelle hat sich ein gewaltiger Streit erhoben: die öffentliche Meinung war für die Wahl des Kapellmeisters Erich Ochs aus Berlin, das Orchester aber hat seine Stimmen auf den Kölner Peter Schmitz vereinigt, der dementsprechend das Amt erhalten wird. Gegen diesen Ausfall der Wahl will nun die Meininger Presse öffentlichen Protest einlegen, weil die Wahl ohne Rücksicht auf das Urteil der Presse erfolgt sei.

— Elisabeth Rethberg von der Staatsoper in Dresden ist für eine Gastspielreise nach Skandinavien und für je zwei Orchesterkonzerte in Stockholm und Kristiania unter Leitung von Schneevoigt verpflichtet worden. Die Künstlerin wird auch als Eva in den Meistersingern bei den Wagner-Festspielen in Madrid mitwirken.

— Dr. Lert, Direktor der Frankfurter Oper, wird vom 1. Februar 1921 an die Leitung der Opernklasse an Dr. Hochs Konservatorium übernehmen. Der Opernschule soll ein Seminar für Kapellmeister und für Opernregie angegliedert werden.

— Kapellmeister Willy Steffen, der seine musikalische Ausbildung am Vogtschen Konservatorium in Hamburg empfing, wurde als Erster Dirigent des Philharmonischen Orchesters und als Leiter der Singakademie nach Chemnitz verpflichtet.

— Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe in Aachen hat von der Leitung der kgl. Oper in Madrid die Einladung erhalten, im Laufe der kommenden Spielzeit Wagners „Ring des Nibelungen" zweimal zu dirigieren.

— Der Hamburger Senat hat Dr. Gerhard von Keußler und den Pianisten Edmund Schmid zu Mitgliedern der musikalischen Sachverständigen-Kammer ernannt.

— Joseph Gustav Mraczek dirigierte kürzlich in Chemnitz auf Einladung der dortigen städtischen Kapelle mit starkem Erfolg eigene Werke, darunter sein in Dresden bereits bekanntes, neuestes Orchesterwerk „Eva", das jetzt auch in Breslau und Köln (Gürzenich-Konzert) aufgeführt werden wird.

— Otto Lohses Oper „Der Prinz wider Willen" hat jetzt auch im Kieler Stadttheater neue große Erfolge erzielt. Die nächsten Aufführungen der Oper finden in Danzig statt.

— Die Vereinigung der Kammermusikfreunde in Heidelberg veranstaltet in diesem Winter vier ordentliche und zwei außerordentliche Konzerte mit den Quartetten Schörg, Wendling, dem Böhmischen, Klingler und Maria Philippi, die einen Volksliederabend geben wird.

— Wie in Dresden angenommen wird, besteht die Gefahr einer Auflösung des dortigen Philharmonischen Orchesters.

— Der Karlsruher Operndirektor Fritz Cortolezis ist vom Hoftheater in Madrid eingeladen worden, im Dezember den „Nibelungen-Ring" zu dirigieren. Herr Cortolezis wird diesem Rufe Folge leisten.

— Der bekannte süddeutsche Komponist Friedrich Schuchardt (Gotha) wurde von dem Hoffmannschen Konservatorium in Bochum als Leiter der Seminar- und Klavierausbildungsklassen verpflichtet.

— Im Verlage von Ed. Bote und G. Bock, Berlin W 8, erschien soeben eine für Freunde ernster Musik hochinteressante Sammlung: die Max Reger-Mappe, welche eine Auswahl mittelschwerer Klavierstücke enthält. Die Herausgabe dieser Sammlung wird ohne Zweifel die Zahl der Freunde Regerscher Musik bedeutend vermehren. — Ferner ist seit kurzem von dem gleichen Verlage weider lieferbar die Klindworth-Ausgabe der Chopin-Werke.

— Im nächsten Jahre soll ein schwedisches Orchester, aus Mitgliedern der Kapellen von Stockholm und Gothenburg zusammengesetzt, eine Rundreise durch Deutschland mit schwedischen Programmen machen.

Erst- und Neuaufführungen

— Giacomo Puccinis drei Operneinakter „Der Mantel", „Schwester Angelica" und „Gianni Schicchi" fanden in der Wiener Staatsoper eine glänzende Aufnahme. (Unser Wiener Bericht steht noch aus.)

— Das Stadttheater in Zürich brachte die Märchenoper Gustave Dorets „Der Zwerg vom Haslital" zur Uraufführung.

— P. Scheinpflugs Oper Der Kammersänger wird zum ersten Male im Deutschen Opernhause in Charlottenburg gegeben werden.

— A. v. Zemlinsky hat eine Oper „Kleider machen Leute" vollendet, die am Deutschen Theater in Prag zur Uraufführung kommen soll.

— In Zwickau soll Schumanns Oper Genoveva in Konzertform zur Wiedergabe gebracht werden. Gewiß wäre es wünschenswert, die schöne Musik dieses leider völlig undramatischen Werkes zu erhalten: eine konzertmäßige Aufführung ist aber keine, die als in Schumanns Sinne geschehend angesehen werden könnte, hielt doch der Meister selbst jede Note seiner Partitur für dramatisch.

— In Hamburg kam, 25 Jahre nach ihrem Erscheinen, H. Pfitzners Oper „Der arme Heinrich" zur Aufführung. Kapellmeister Egon Pollak leitete die vortrefflich gelungene Wiedergabe des genialen Jugendwerkes Pfitzners. In Stuttgart rief des Meisters Legende „Palestrina" starke Teilnahme wach.

— d'Alberts Oper „Die toten Augen" wurden in Warschau und Stockholm zur ersten erfolgstarken Wiedergabe gebracht.

— Humperdincks Oper Gaudeamus ist auch in Kiel und Schwerin angenommen worden.

— In Turin soll die Oper Bardelis, „Lyrliasi", zur Uraufführung kommen.

— Paul Graener: „Aus dem Reiche des Pan". (Suite für großes Orchester, Werk 22.) Graeners Name hat nicht bloß Ruf in Deutschland. Eine Suite im alten Sinne des Wortes ist sein neues Werk nicht. Davon geben gleich die Ueberschriften ihrer vier Sätze Kunde: „Pan träumt im Mondlicht, Pan singt von der Sehnsucht, Pan tanzt und Pan singt das Welt-Wiegenlied". Stimmungsbilder. Irgendein Zug von deutscher Volkstümlichkeit geht nicht durch sie. Es sei denn, daß man den unüberhörbaren Anklang des Tanzthemas im dritten Satze an einen bekannten von Blonschen Marsch als Anzeichen von Volkstümlichkeit auffassen wollte. Was die vier Sätze innerlich zusammenhält, ist zunächst einmal die durchwegs fahl-silberige Orchesterfarbe. Nur hier und da glüht oder sprüht einmal Leben und Leuchten auf. Aber das liegt ja im Wesen des Programms begründet. Ein Grund für die mangelnde Volkstümlichkeit des Ganzen ist die fehlende Verarbeitung scharf geprägter Themen. Alles ist wie nur eben hingeworfen oder erscheint in so veränderter Weise wieder, daß es nicht mehr als dasselbe wirkt. Daraus schaut der Expressionist Graener heraus. Letzten Endes fehlt ihm für mein Gefühl die Herzenswärme eines wahrhaften Naturgedichts in Tönen; es gibt mehr mit dem Verstand Ersonnenes, als mit dem Gemüt Geschautes. Weder den Schöpfer noch sein Geschöpf noch den Nachschaffenden kam und kommt jenes „urkräftige Behagen" an, das doch gerade bei einem Werke wie dem hier in Rede stehenden unbedingt bemerkt werden müßte. Der erste und der dritte Satz sind die stärksten, der zweite und der vierte die schwächsten. Vom ersten trennen den zweiten eigentlich nur die darin weggelassenen Dämpfungen aller Instrumente. Der vierte hat weder Größe im Humor, noch im Leid. Er fesselt je länger, desto weniger. Im dritten ist allerhand Naturgeisterspuk und nächtliche Tiermusik — Grillen, Heupferdchen — losgelassen; er ist ganz unterhaltend. Die Geige, das Cello und die Bratsche finden hier und da einmal ein paar dankbare Solotakte, auch der Streicherchor wird gelegentlich schön beschäftigt. Im übrigen erweist Graener sich als ein Meister des — man verzeihe mir: Färbens; zum wirklichen Malen fehlt ihm eben die ursprüngliche Dichterader. Dr. Raabe hatte sich mit größtem Feingefühl in die neue Partitur hineingelebt und holte aus und mit dem Orchester, das ihm unbedingt folgte, heraus, was das Werk nur eben hergeben konnte. Reinhold Zimmermann.



Wilma Heiß.

— In Bochum hob Kapellmeister Rudolf Schulz (Dornburg) gelegentlich des ersten zeitgenössischen Symphoniekonzerts, welches Jung-Rheinland ehrte, mit großem Erfolg Dr. Guido Bagiers „Elysium" (fünf Orchesterlieder) unter hervorragender gesanglicher Beteiligung von Maria Los-Bagier in Anwesenheit des Tondichters aus der Taufe. Der Kölner Komponist Hermann Unger, welcher gleichfalls zugegen war, wurde nicht minder gefeiert nach der Wiedergabe seines neubearbeiteten Trauermarsches aus der d moll-Symphonie und seiner drei Orchesterskizzen „Nacht". M. B.

— **Dora Stenzel-Freytag hatte an ihrem Liederabend im Klindworth-Scharwenka-Saal (Berlin) am 10. Oktober mit der Erst**aufführung von Hermann Drechslers Op. 54: „Lieder aus dem Dichterbuch Deutscher Studenten" (Verlag Ries & Erler, Berlin) einen außergewöhnlichen Erfolg. Diese, besonders im Klavierpart in hohem Grade fesselnden, den jeweiligen Stimmungsgehalt der Dichtungen ganz wundervoll ausmalenden Tonpoesien lyrisch-dramatischen Charakters, in denen der Wagnersche Erlösungsgedanke und die symphonische Begleitung von der Bühne in den Konzertsaal übertragen erscheinen, lösten begeisterten Beifall aus, so daß die Künstlerin das geradezu berückende „Verwelkt" wiederholen mußte.

— Eine „Feierliche Messe" für sechsstimmigen Chor, sechs Solostimmen, Streichorchester, Trompeten, Hörner, Pauken und Orgel von Eduard Lerch wurde in Kempten zum ersten Male aufgeführt.

— Das Chorwerk mit Alt- und Tenorsolo und Orchester „Geister der Windstille" des Dänen Rudolf Bergh, Dichtung von Isolde Kurz, kommt Mitte November im Düsseldorfer Musikverein unter Panzner zur Uraufführung. Im Januar wird die erste Kopenhagener Aufführung durch den Musikverein unter Leitung C. Nielsens erfolgen.

— Die Chemnitzer Städtische Kapelle veranstaltete mit glänzendem Erfolge kürzlich unter des Komponisten persönlicher Leitung einen Mraczek-Abend. Zur Aufführung kamen neben Fragmenten aus Mraczeks Opern „Aebelö" und „Der Traum", sowie Orchesterliedern (gesungen v. Nelly von Grasern) die beiden großzügigen symphonischen Werke „Max und Moritz" (Burleske für großes Orchester nach W. Busch) und „Eva", des Tondichters neuestes Werk. Die Kritik rühmt Mraczek als einen der geistreichsten, feinsinnigsten und originellsten Musiker der Gegenwart und sagt, daß jeder wahre Freund der Musik, den die künstlerische Produktion unserer Tage interessiere, sich mit dem Schaffen dieses Tondichters unbedingt bekannt machen müsse. W. M.

— Das erste Symphoniekonzert des Landestheater-Orchesters brachte in Darmstadt zwei Uraufführungen: die erste Symphonie in Es dur (Werk 85) von Arnold Mendelssohn und eine Serenade von Bodo Wolf. Zwei Musiker von verschiedener Bedeutung für unser musikalisches Jetzt, gleich nur in ihrem Streben nach Höhe, in ihrer Ehrlichkeit gegen sich selbst und der ungefälschten Reinheit ihrer Tonsprache. Der junge Frankfurter Bodo Wolf (geb. 1888) hat mit seiner Serenade ein sehr schätzbares Werk geschaffen. Ohne zu blenden vermag es dem Hörer gleich den ersten Eindruck zu einem angenehmen zu gestalten. In seinem Aufbau der der Serenadenform folgend und durch seine Tonmalerei verschiedenartige Stimmungen auslösend, wiegt es den Hörer bald ein in dämmriges Träumen lichter Sommernächte, zaubert in seinen lyrischen Stellen Märchenbilder von erleuchteten Palästen und mondlichtdurchglitzerten Lagunen vor die Seele und weiß uns hinwegzutragen aus dem Druck des Alltags in die befreiende Atmosphäre der Kunst. Die Melodik, frei von Verweichlichung und Sentimentalität ist lieblich und gesund. Zu diesem schönen Werk darf man den jungen Musiker beglückwünschen. Von anderer Art zeigt sich uns das Werk des einheimischen Meisters. In einer kurzen Vorbesprechung bezeichnete Arnold Mendelssohn seine Symphonie als ein Porträt. Vielleicht ein Selbstporträt? Wenigstens zeigt es Züge eines immer strebenden Menschen, einer ernsten, edlen Persönlichkeit. Aufrecht schreitet der, den dieses symphonische Werk kennzeichnet, mit ungebeugtem Nacken. In vier Sätze gegliedert durchbricht oder erweitert es die klassische Symphonieform nicht. Die Schlichtheit und Wärme der Themen ist vor allem zu loben; ihre Ausführung dürfte indessen wohl hin und wieder noch etwas verzweigter gestaltet sein. Die Komposition riß die zahlreichen Verehrer des Meisters zu stürmischen Beifallskundgebungen hin. Die Aufführung der beiden Werke unter Michael Balling war sehr zufriedenstellend. Gr.

— Die Uraufführung von August Halms „Klavierkonzert" fand am 11. Oktober in Ulm statt. Mag Halms Musik im allgemeinen den einen zu akademisch, andern zu philosophisch, dritten zu archaisierend sein, soviel ist unumstößlich, daß alle, die sich mit Ernst in seine Kompositionen vertiefen, gestehen müssen: Hier ist Musik eines autonomen, von starkem Ethos erfüllten Geistes, der wohl von Bach ausgeht und sein Gerüste oft übernimmt, dieses aber zur Grundlage eines Gebäudes macht, dessen Gesetz in seinem eigenen Wesen steht. Ich würde sagen: Halm ist eine lebensvolle Synthese von Bach und modernen Elementen, wenn ich nicht fürchtete, dadurch das geniale Eigengut Halms zu wenig zu betonen. Wer für meine Behauptung einen Beweis will, hole ihn selbst in Halms viertem Klavierheft mit der schlichten Invention, dem innigen Pastorale und dem stolzen c moll-Präludium samt Fuge. Doch zum C dur-Konzert! Es ist nicht für Orchester mit konzertantem Soloinstrument geschrieben, das seine Virtuosenkünste und seine Ueberlegenheit mit mehr oder weniger Prätention zu Gehör bringt, sondern es ist ein „Konzert für Orchester mit obligatem Klavier". Das Klavier fügt sich also dem ganzen Tonkörper als notwendiges Instrument ein und macht keinen andern Anspruch als den, mit seiner Klangwelt die Musik zu bereichern, nach den ihr immanenten Gesetzen wachsen zu lassen und dabei mitzuwirken, daß ihr

Gehalt voll ausgedeutet und verklärt wird. Das Werk besteht aus drei Sätzen: Allegro, Adagio und Allegretto. Der erste Satz meidet die Form der Wiener Klassiker (Gegenüberstellung zweier Themen) und hält sich nach Bachscher Art an ein Thema, das sich aber nicht allmählich vor den Ohren der Hörer entwickelt, sondern sich gleich in voller Gewachsenheit, als fertiges Individuum darstellt, und zwar um so eindrucksvoller, als es unison vorgetragen wird. Es folgen die polyphone und die harmonische Ausdeutung. Hierauf tritt ein freilich kurzes zweites Thema auf, aber nicht als vollberechtigter Partner, sondern nur als Episode. Dann faßt ein wundervoller Choral den harmonischen Gehalt des als Kontrapunkt erscheinenden Themas zusammen. Der zweite und dritte Satz nähern sich der „zweiten Kultur der Musik", der Wiener Hauptform. Das Adagio schwelgt in süßen Melodien und das Allegretto (Rondo) bringt ein beglückendes Hauptthema, das, von phantasievoll erfundenen Zwischensätzen abgelöst, bei jedem neuen Erscheinen gewachsen ist, und zuletzt, um den glanzvollen Ring zu schließen, in das stolze, ja königliche Thema des ersten Satzes ausläuft, wodurch dem Werk auch äußerlich der Stempel geschlossenster Einheitlichkeit aufgedrückt wird, der innerlich durch die ganze Haltung der wundervollen Musik gewährleistet ist. Die Instrumentierung des Konzerts ist klangschön und klar; nirgends, auch nicht an den Stellen höchster Energieansammlung, ist unübersichtliches Chaos, alles ist disziplinierter Kosmos. Die Aufführung war von Prof. Meyer und seinem Orchester mit großem Fleiß und inniger Hingabe vorbereitet, und den Klavierpart spielte der Komponist selbst in der ihm eigenen feinen Art. Die Zuhörer aber waren von den Schönheiten und dem Feuer des Werks ergriffen und dankten mit herzlichem Beifall und mehrfachen Hervorrufen.

Vermischte Nachrichten

— (Vom „Hilfsbund für deutsche Musikpflege".) Die im Druck vorliegende Satzung des „Hilfsbundes" ist in der Hauptversammlung in Berlin einstimmig angenommen worden. Der Vorstand des Hilfsbundes besteht aus den Herren: Prof. Dr. Georg Schumann, Direktor der Singakademie, Vorsitzender; Violinvirtuose Karl Flesch, Stellvertreter des Vorsitzenden; Dr. jur. Richard Stern, geschäftsführendes Mitglied; Geheimrat Felix Deutsch, Vorsitzender des Direktoriums der AEG., Beisitzer; Komponist Arnold Ebel, Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins, Beisitzer; Leo Kestenberg, Referent für musikalische Angelegenheiten im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Beisitzer; Paul Schwers, Herausgeber und Schriftleiter der „Allgemeinen Musikzeitung", Beisitzer. Der Hilfsbund, dessen weiterer Ausbau gleichfalls in die Wege geleitet wurde, hat nunmehr durch seine Satzung, die den Mitgliedern baldmöglichst zugehen wird, feste Form angenommen. Aufgabe aller Musiker und Musikfreunde ist es nun, dem Hilfsbunde die Mittel zuzuführen, deren er zur Durchführung seiner großen Ziele dringend bedarf.

— Im Ménestrel lesen wir die lustige, dem Philadelphia North American entstammte Notiz, daß ein sonst unmusikalischer Amerikaner (natürlich: unbegrenzte Möglichkeiten!) Namens Aubert in hypnotischem Zustande „alle Symphonien Chopins" zu spielen vermöge. Allerhand Achtung vor dem smarten Herrn Aubert!

— Auch in Regensburg wird jetzt eine Oeffentliche Musikbücherei ins Leben gerufen; den Gründungsvortrag hielt Dr. Paul Marsop. Die rege, werktätige Teilnahme der städtischen Behörden, der führenden Musiker, der Schulleiter und der unterstützenden Kunstfreunde sichert dem Unternehmen das beste Gelingen. — Mit den vorbereitenden Arbeiten kam man bereits erheblich voran zu Aschaffenburg, Augsburg, Nürnberg. — Bei dieser Gelegenheit sei auch noch mitgeteilt, daß man im preußischen Ministerium für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung der Einrichtung der Oeffentlichen Musikbüchereien lebhafte Teilnahme schenkt. So sollen unter materieller Beihilfe dieses Ministeriums die beiden in Groß-Berlin bestehenden Anstalten vorerst um drei weitere vermehrt werden. Eine davon, die man unter die Obhut des „Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht" stellen will, soll als Muster und Modell für weiterhin im preußischen Bereich zu errichtende Anstalten eine besonders sorgsame Ausgestaltung erfahren.

— Die Vorarbeiten für die Gründung der seit längerer Zeit geplanten Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden sind beendet. Das sächsische Gesamtministerium dürfte bald die Entscheidung in der viel umstrittenen Frage fällen.

— Dem württembergischen Landtag ist ein Theatergesetz vorgelegt worden, nach dem die Stadtgemeinde Stuttgart vom 1. April d. J. an einen jährlichen Beitrag von 50 % des Fehlbetrages des Landestheaters tragen soll. (Stuttgart hat vor Freude zu flaggen beschlossen.)

— Vom 1. Oktober d. J. an darf, wie nochmals mitgeteilt sei, auf die Verlagswerke einer großen Anzahl von Musikverlagsfirmen kein Sortimentszuschlag mehr erhoben werden. Diese Bestimmung gilt auch für die noch vorhandenen Vorräte aus den betreffenden Verlagsgeschäften. Ein Verzeichnis der Firmen liegt in jeder Musikalienhandlung aus.

— Nach der langen Unterbrechung, die das frühere Zusammenwirken der europäischen Musikerverbände durch den Krieg erfuhr, ist man bestrebt, die Internationale Musikerunion zu neuem Leben zu erwecken. Zu diesem Zwecke soll noch im Herbst in Brüssel ein Kongreß abgehalten werden. Der Deutsche Musikerverband, die größte Musikerorganisation Europas, wird sich an dem Kongreß nicht beteiligen, weil er der Ansicht ist, daß dieser erste Kongreß nach dem Kriege nach einem neutralen Staat hätte verlegt werden müssen. Darum wird nun der Schwedische Musikerbund einen mitteleuropäischen Kongreß nach Stockholm einberufen, der sich mit der Frage der Bildung eines Musikerbundes für Mitteleuropa beschäftigen soll. Dem neuen Bunde wollen laut abgegebener Erklärung außer dem Deutschen Musikerverband noch die Organisationen nachstehender Länder beitreten: Holland, Oesterreich, Ungarn, Schweiz, Bulgarien, Rumänien, Tschecho-Slowakien, Italien und Spanien. Indessen soll die Bildung des Bundes bloß erfolgen, falls sich die französischen und die englischen Musikervereinigungen den Mindestforderungen widersetzen, die der deutsche Verband als Bedingung für seinen neuen Eintritt in die Internationale Musikerunion aufgestellt hat.

— Klingers Wagner-Denkmal ist in seinem Originalmodell zusammengebrochen. Nur der Kopf Wagners ist intakt geblieben. Es fragt sich, ob ein deutscher Bildhauer imstande sein wird, den fertigen durch prachtvolle Reliefs gezierten Sockel durch die überlebensgroße Figur im Klingerschen Geiste zu vollenden.

— Wir lesen in der M. Z.: Unter den Redensarten, deren wir uns im alltäglichen Leben gedankenlos bedienen, bietet so manche der Wortforschung große Rätsel. Zu diesen Ausdrücken, über deren Herkunft die Ansichten weit auseinandergehen, gehört auch der beliebte Ausdruck „flöten gehen". „Mir ist dies oder das flöten gegangen", sagt jeder, der etwas verloren hat. Was aber die Flöte mit dieser Redensart zu tun hat, darüber kann keiner Auskunft geben. Eine gezwungene Herleitung hat Bechstein seinem Märchen von den drei Musikanten angehängt. Hier suchen drei Musikanten die Schätze eines Zauberschlosses zu heben; aber während Geiger und Trompeter sich vergebens bemühen, gewinnt der dritte, ein Flötenbläser, Königstochter und Schatz. In seinem Glück kehrt er nicht zu den Kameraden zurück, wie er versprochen, und als diese lange vergeblich gewartet hatten, sprachen sie: „der ist flöten gegangen, und — heißt es im Märchen weiter — das ist hernach zum Sprichwort geworden, wenn einer oder eine Sache abhanden und nicht wieder kommt". An diese mehr humorvoll als ernst gemeinte Erklärung knüpft Jakob Grimm an, wenn er die Redensart in seinem deutschen Wörterbuch mit dem „sich verlierenden Flötenlaut" zusammenbringt. Bei dem derben, vielfach sogar schadenfrohen Beigeschmack der Redensart ist aber an eine solche Anspielung auf den verklingenden Nachhall der Flöte nicht zu denken. Weingand erinnert daher an das jüdisch-deutsche „pleite gehen", das so viel bedeutet wie: sich auf die Flucht machen. Diese Kombination erscheint aber ebenfalls sehr gezwungen. Viel mehr für sich hat die Annahme, daß die Redensart mit dem niederdeutschen „fleiten" gleich blasen, pfeifen zusammenhängt. Da der Ausdruck im Hochdeutschen zuerst im 18. Jahrhundert nachweisbar ist, kann er sehr wohl aus dem Niederdeutschen übernommen sein. Der Friese sagt z. B., um seine Geringschätzung auszudrücken: „Ich setz' dich auf den Daumen und blas' dich nach Aegypten" (un fleit di na Aegypt'n). Ebenso sagt man: „Ja, fleiten!", was etwa einem „ja, Kuchen!" entspricht, wie wir ja auch im Hochdeutschen sagen: „Ich will dir etwas blasen!" Im Hochdeutschen hat man dann mißverständlich aus „fleiten" oder „fleuten" das Wort „flöten" gemacht und mit dem Flöteninstrument in Verbindung gebracht. So ist die Redensart „flöten gehen" für verloren gehen entstanden, die in ihrer ursprünglichen Bedeutung dem hochdeutschen „wie weggeblasen" entsprechen würde.

* * *

Zu unseren Bildern. Die Darmstädter Pianistin Wilma Heiß schreibt der Schriftleitung auf ihre Bitte um biographische Notizen wie folgt: „... Also wollen Sie zunächst meinen Geburtstag wissen? Der geht aber die Welt gar nichts an und also auch — —. Vorderhand freue ich mich noch des aufsteigenden Lebens und denke das noch lange zu tun, da ich mich in meinem Berufe wohl fühle und Leben und Kunst ernst nehme, wenn ich auch ein fröhliches Menschenkind bin. Wo ich gelernt habe? Mein Vater gab mir den ersten Klavierunterricht, als ich 6 Jahre alt war. Es kam dabei zu häufigen grollenden Unwettern. Väter können oft unglaublich nett sein, nicht wahr? Sie auch? Ich hörte mit 8 Jahren auf, zu spielen und begann erst mit 13 wieder. Zuerst ging es mir damals gut, dann schlecht, obwohl ich äußerlich ‚geschult' wurde. Ich kam dann zu Prof. Dr. Wilibald Nagel, mit dem Sie, Herr Schriftleiter, ja jetzt täglich in Stuttgart zusammen sind. Nun war ich bei einem glänzenden Pädagogen, dem ersten, vor dem ich einen mordsmäßigen Respekt hatte. Mein verehrter Lehrer hat mich planmäßig in Bachs, Beethovens, Schumanns, Chopins, Liszts, Brahms' Welten heimisch werden lassen. Mit heller Begeisterung war ich bei der Arbeit! In der Oeffentlichkeit hatte ich dann als Pianistin starken Erfolg, zu großen Konzertreisen bin ich noch nicht gekommen, doch sind sie nur aufgeschoben. Mein Unterricht wurde viel gesucht und heute leite ich eine Fachschule für künstlerisches Klavierspiel in Darmstadt, an der zu meiner innigsten Freude die Oeffentlichkeit regen Anteil nimmt. Auch die Kritik hat sich meiner in freundlichster Weise angenommen. Mit meinen Schülern im künstlerischen Sinne zu arbeiten — das ist's, was ich mit ganzer Kraft verfolge. Und so möchte ich mir das Dasein auch weiter, ernst strebend, aufbauen, um an meinem Teile zu helfen, daß die Sendung unserer großen Meister sich auch in der Zukunft erfülle."

Schluß des Blattes am 28. Oktober. Ausgabe dieses Heftes am 18. November, des nächsten Heftes am 2. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 5

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Die Erotik in der Musik.[1]

Von Hans Schorn.

„Dura lex, sed lex!"

Jede Kunst, voran aber die Musik als elementarste Ausdruckskunst, hat die Absicht, irgend einen Wunsch in einer Situation als erfüllt anzusehen und darzustellen. Nun gibt es auch lichtscheue Wünsche, verbrecherische Regungen, und man wird dem Kunstwerk es leicht anmerken, ob es sich bei der Konzipierung um solche unterdrückte Wünsche gehandelt hat. Der Künstler wird dann nämlich Verkleidungskünste anwenden, wenn er es nicht vorzieht, kraß und nackt die unterdrückten Regungen auszutoben. Es ist nun die Frage, ob in diesem Fall die kontrollierende moralische Kritik ein Recht hat, das Kunstwerk als solches sittlich zu beanstanden, ob mit folgerichtigem Mute die gefährliche Schlange zertreten werden darf oder ob es nicht Prüderie und Kinderschreck ist, das zu töten, was reiner oder unreiner, aber immer doch menschlich wahrer Trieb ist. Denn die Lüste des Menschen, und besonders die des Künstlers, entspringen doch nicht alle dem Laster; und wenn auch vielfach schmalzig-süßliche Musik uns in schwüle Lust kuppeln kann, so ist doch damit noch nichts gegen die echte Erotik in der Musik bewiesen: Zuviel Scham ziert allein den Ueberklugen, aber hat nicht unverfälschte Darstellung der Liebessehnsucht, selbst eine künstlerische Verwertung des erotischen Triebes trotz der engen Beziehung zu Schuld und Sühne und trotz der unserem Volksempfinden angeborenen Schamhaftigkeit schon manche seelisch stark gepackt und von tiefem Leid befreit?

Der Erwählte bewährt sich durch sittliche Leistung, pflegt man zu sagen, und man nennt es ethische Disziplin, daß das Verschweigen immer das Sicherere sei. Das ist ketzerisch gedacht. Der Künstler ist ja kein überlegsamer Anstifter; das Verlangen nach der Schöpfung eines Kunstwerkes hängt sich wie ein Magnet über seinen Willen. Die künstlerische Rechenschaft ist allein abkühlendes Medium, aber nicht abdämpfendes Bemühen um distinguierte Sittlichkeit. Herrscht in diesen Dingen einmal eindeutige Klarheit, dann würde nicht mehr soviel häßlicher Staub aufgewirbelt, dann würde man nicht so oft dem erotischen Künstler das Wort entgegenschleudern: Car tel est votre plaisir! Und nur wenige würden an einem solchen Werk schon mit geschlossenen Augen Schlechtes finden, während die meisten selbst mit offenen Augen nichts Böses daran entdecken könnten, sondern nur seine Schönheit bewundern. Warum sollte es auch einem, den die fantastische Lust im Blut kitzelt, nicht gelingen, das Erotische künstlerisch zu filtrieren? Unsittliche Kunst? Ich weiß, sie existiert in einer Epoche, die im Geruch der Trunkenheit steht. Und sie umgaukelt trügerisch nicht nur die von ordnungstüchtiger Sachlichkeit Triefenden. Aber mit diesem Schlagwort ist nun nicht jedes erotische Kunstwerk als amoralisch abgestempelt und verdächtigt, so wenig man unter den Entwicklungserscheinungen zur inneren Freiheit den heißen Lebens- und Liebesdrang des Jünglings, des Mädchens, des Mannes, des Weibes verdammen und verbieten darf. Ich verstehe sogar ein Werk, das zu des Künstlers diabolischer Freude in den Augen der Sittenrichter sehr häßlich geraten scheint, ich bestreite, daß alle Werke, deren Radius die erotische Zone bestreicht, als kleinere oder schwerere Delikte gesühnt werden müssen und als gefährliche antipasta oder hors d'oeuvres einem gesunden Menschen den Appetit an der Mahlzeit verekeln können. Amüsant ist besonders, daß gerade diejenigen, die im Alltag sonst recht frivole Genießer sind, nun plötzlich Zugeknöpftheit und steife Haltung markieren, wenn sie in der Kunst entzückenden eleganten nackten Marmorfiguren begegnen, wenn sie nicht in den heiter-koketten Badepavillons des Lebens, sondern auch einmal in den Kunsträumen die allmenschliche Nacktheit sozusagen in Fleisch und Blut sehen. Da stolpern sie, denn die Autorität der Schule lehrte sie so etwas wie „Weihe und Heiligkeit" der Kunst, und sie fühlen sich plötzlich als die berufenen Beschützer ihrer fraulichen Jungfrauschaft. Aber an ihrer Ritterwürde baumelt ein alter Zopf. Und sicherlich verdecken diese klassenbewußten Lakaien der Moral mit viel Verstand ein Defizit des Herzens: Langschattende Duckmäuserei hat die überlichtende Sonnigkeit des freien und ungebundenen Genusses am Spiel der Kräfte in der Kunst zerbrochen.

Ich meine allerdings auch nicht, daß jeder das schlucken soll, was ihm vorgesetzt wird. Kunst ist nicht Kitsch, erotische Kunst keine Zote, erotische Musik kein auf lüsterne Sinnlichkeit zielender Nervenreiz! Um alles zu sagen, muß ich noch betonen, daß bei dieser Frage auch Rassemischungen mitsprechen. Wir Deutsche sind nun einmal schwere Menschen, wir sind das Volk der Pedanten, wir sind überempfindlich. Und Tiefpechrabenschwarze lieben bekanntlich das Schneeweiße nicht sehr. Aber gerade deshalb müssen wir aus den Mißverständnissen einer ins Moralische verirrten Entwicklung heraus, wir müssen die selbstverständliche geschlechtliche Würde zurückgewinnen, in der Erotik nicht nur eine animalische Weltdeutung sehen und eine besondere Wollust für müde Geister; auch das Tierhafte adelt; der erotische Mystiker ist ebenfalls ein Heilbringer, der keineswegs seiner menschlichen Schwäche zum Opfer fiel, denn er tastet sich, seiner inneren Führung folgend, über konventionelle Konstruktionslinien mit seltsamer Sicherheit und zäher Rücksichtslosigkeit empor. Und das Ergebnis ist geniale Intuition. Aber Demagogenangst zitiert mit zornigem Temperament: Plus que ça change, plus c'est la même chose!

Was so obenhin gegen die Erotik in der Musik gesagt wird, ist eine wundervolle Atmosphäre von Kleinstadt, Skatklub und Schlafmützigkeit. Es mag noch gehen, daß manche mit Bedauern die Nase rümpfen und der erotischen Kunst das Urteil: „Glänzend, aber nicht solid" anhängen. Wer aber behauptet, der Fleischnot in der Musik sei ja im Operettenreich abgeholfen, begeht eine bewußte Fälschung. Denn anstatt zu wollen, daß der Mensch mit jedem Glase erotischen Sprudelwassers einige Tropfen gesunden Optimismus in sich aufnimmt, verweist er ihn an den Futtertrog — der Schweine, an die Stätte, wo allerdings der Weg zum Schlafzimmer durch die Musik geht, zugleich aber auch durch möglichst gute Operngläser. Das genügt viel-

[1] Wir bitten, den Aufsatz zunächst als ein Ganzes zu lesen und zu bewerten und dann erst zu seinen Einzelheiten, deren manche anfechtbar sind, Stellung zu nehmen. D. Schriftltg.

leicht den Roués, jenen Frauenkennern und Frauenliebhabern, die keine intimere Annäherung an die Musik wünschen, denen die Gewinnung einer lapidaren erotischen Kunstsprache so gleichgültig ist wie nur etwas. Die armseligen Mittel der Operettenmacher, ihre dürftige Chromatik, der verbrauchte Vorhalt, die gewalttätige Simplizität des Walzers überhaupt, sind das Signum letzter dekadenter Kulturreife. Diese veräußerlichte Entwicklung, diese Sklaverei des Firlefanzes mit ihrer kümmerlichen Weltdeutung wird ihrem Hochmut auch bald die Hörner ablaufen. Hier ist die Musik das geschundene Opferlamm, während man bei der Inkarnation des vielfältigen und vielfarbenen Mirakels des erotischen Vorgangs Schauer der Musik erleben sollte und wollte. Aber was dort in der modernen Operette unsagbar schmutzig und gemein wirkt, wird auch nicht viel besser, wenn es nur gereinigt und ins Hygienische verdünnt, uns in so mancher Oper begegnet. Alle Achtung vor Richard Strauß, dem in der „Salome“ wenigstens die Zusammenschweißung der erotischen Einzelelemente gelang, der doch immerhin sittlicher wirkt, weil er den Mut hat, eine Eiterbeule aufzustechen! Seine Musik hat Selbstzweck. Scheint auch die Luft verpestet, und ist sie auch tatsächlich für die graue Gelassenheit des Nordens vergiftet, mit mehr oder minder organischem Wechsel der Kontraste ist das erotische Problem in Einzelbildern musikalisch erschaut und zugleich psychologisch vertieft. Und diese Intensität des musikalischen Fühlens, diese nicht nur auf illustrative Absichten hinzielende technische Verarbeitung bleibt historisch bestehen trotz der Bedenklichkeit seiner stark sensationellen Schaffensart.

Auch sonst bei Strauß und seinen Schülern haben wir allerdings Erotik in der Zuspitzung krankhafter Sinnlichkeit, genau so wie manches andere moderne erotische Mysterium mit und ohne Musik zu einer mißtrauischen Beobachtung seiner Liebesdarstellung herausfordert und den Skandal fördert. Sittliche Entrüstung beruht meistens auf der dramatisch doch wünschenswerten Deutlichmachung des Problems; sie ist berechtigt, wenn einer in falschem Radikalismus nach der Seite des Gemeinen abgerutscht ist. Soweit aber deshalb einen ein gelinder Schauer erfaßt, weil durch Hinwegziehung des Schleiers die Unbegreiflichkeit des Wirklichen ihm nun einmal dargetan wird, kann man das Verführungswerk trotzdem gelten lassen. Nur möchte ich für erotische musikdramatische oder rein musikalisch ernste Werke die Behauptung wagen, daß sie um so stärker wirken, je mehr sie das gesunde Grundmotiv der Naturfröhlichkeit betonen, je weniger wir an ihnen die schmerzlich verzerrten Spuren einer für diese Dinge leider verloren gegangenen Fröhlichkeit und Aufrichtigkeit entdecken und je weniger das dämonisch-erotische Vermögen sich hinter nervösem Raffinement verbirgt. Nicht das, was Gutzkow einstens von der Zukunftsmusik überhaupt verlangte, daß sie nämlich besonders auf sinnlich veranlagte Frauen aufreizend wirken solle, kennzeichnet die erotische Musik. Solcherlei Affenmarkt der Eitelkeit verbürgt höchstens prallen Erfolg. Wer immer noch auf Reinheit der ästhetischen Begriffe dringt, wird bei der Summierung des in seiner ganzen Weite bewältigten erotischen Motivs sublime Kultur voraussetzen und immer noch die ästhetische Stellung eines Künstlers nicht nach seiner ausschweifenden Phantasie, sondern nach seinem Ethos beurteilen. Und dies wird um so zweifelsfreier geschehen können, je gesättigter vom Parfum d'anteur seine erotische Musik ist. Wer freilich das Erotikon in der Kunst mit parfümierten Papierblumen mit einem nicht eben naturfrischen Flirt verwechselt, wer darin eine aufs Haschen und Tasten erpichte Sinnlichkeit sieht, dem ist es keine tiefere künstlerische Angelegenheit, sondern Geschmackssache einer mehr oder minder femininen Anlage mit buntgewürfeltem Reichtum und kaum naturgegebenen Grenzen. Dann wäre es auch wirklich so, daß nur schwächere Begabungen — absente Jove — sich damit begnügen und an ihren rechtschaffenen Pfuschereien vergnügen könnten. Doch nein: Gerade der größte Künstler steht in bitterem Kampf mit den Forderungen der Natur. Nicht im „Märztrieb“ und nicht im „Johannistrieb“ ist für ihn die Sehnsucht nach dem Weib, das er mit Sinnen und Seele lieben könnte, erloschen. Im Kunstwerk hebt er diese wohl auch unerquickliche Sisyphusarbeit in die Sphäre der Geistigkeit, den leichtlebigen Genuß der Gegenwart in die Ewigkeit. Man nehme Rudi Stephans „Erste Menschen“, man beachte — um den Bogen der Erotik möglichst weit zu spannen — die Kontrastwirkung der Geschlechtsverschiedenheit in Wagners „Tristan“ und im Bacchanale des „Tannhäuser“. Da steckt Qualitätsgefühl, da ist Klang nicht nur Chiffre für das Sinnliche, da öffnen sich bisher unerschlossene Vorstellungswellen, da werden unbekannte — erotische — Kräfte entbunden, da entstehen Kunstwerke, ganz gleich, ob der Komponist aus sittlichen oder unsittlichen Quellen schöpferische Kräfte zieht.

Heute von Erotik zu reden, ist beinahe kompromittierend, obwohl es im Grunde in der Musik gerade immer Erotik gegeben hat und es noch keinem gelungen ist, das rollende Rad aufzuhalten oder ihm einen Ruck nach der anderen Seite zu geben. Ich leugne auch nicht, daß in unsern Tagen bei den ausschließlich vom dunkel Triebhaften Besessenen daraus eine wilde Schlingpflanze geworden ist, an der die Moderflecken einer Ueberkultur deutlich sichtbar sind. Dennoch: Sit venia verbo! Denn aus dem Sinnlichen wird Uebersinnliches, aus dem Halbseelisch-Fluidalen Seelenvolles, aus süßlich-mystischer Schwelgerei klärt sich Reinheit, wollüstige Traumkunst, die hemmungslos in alle Geheimnisse dringt, kristallisiert ins Metaphysische, während innenweltliche Askese einschnürt. Auch rauschhafte Ekstase führt ebenso wie kinomäßiger Neonaturalismus zur — Religiosität. Nackte Scheußlichkeit zieht tiefer in den Schlamm und erreicht doch den Passionsweg. So hat der Künstler ein Recht, nach seiner Kunst und nicht nach Gunst beurteilt zu werden, am wenigsten aber wegen seiner exponierten erotischen Stellung miserabel placiert zu werden. Wir wissen: das persönliche Gefühlserlebnis, gleich welcher Art, macht den Künstler erst zeugungsfähig, und danach entscheidet sich die Qualität seines Werkes allein. Laßt diesen kaum gewonnenen kritischen und ästhetischen Maßstab nicht schon wieder aus fataler Einseitigkeit problematisch werden! Denkt daran, daß auch im erotischen Kunstwerk der Pfad der Läuterung beschritten wird, wo die großen ethischen Wolken steigen und unverrückbare Menschheitswerte monumental geschichtet sind!

Emil Petschnig.

Ein Erneuerer der deutschen Volksoper.

Ein Hinweis von Dr. Otto Chmel (Kaiserslautern).

„Wahn! Wahn! Ueberall Wahn!“ So mag mancher mit Hans Sachs ausrufen, der sich in die Geschichte der Oper versenkt. So viele Begabungen sich der Opernkomposition zuwandten und -wenden, so viele Komponistenherzen schon höher schlugen bei dem hoffnungsvollen Gedanken, mit einer Oper einen durchschlagenden Erfolg zu erringen, so heiß und unfruchtbar erweist sich ihr Boden für alle diejenigen, die nicht von Haus aus das ganz besondere Talent für die Beherrschung der diesbezüglichen musikalischen und dramatischen Erfordernisse besitzen. Die Entwicklung der Oper läßt bei genauerem Zusehen mit rücksichtsloser Schärfe den ewig sich wiederholenden Kreislauf erkennen: Jede Wendung zum Besseren, die durch irgend einen gewaltigen Reformator erzielt wurde, versandet wirkungslos, erstarrt zu einem dogmatischen Schema, sobald die Schar talentloser Nachahmer sich daran macht, eine von jenem für sich geschaffene Form mit dem wässerigen Inhalte ihrer Epigonenschaft zu füllen!

Man nehme bloß die lächerliche Unnatur, in welche diese Kunstform hundert Jahre nach ihrer Erfindung in Gestalt der neapolitanischen Oper verfiel, aus welcher Dekadenz sie erst wieder die ehrwürdige Figur des Ritters ohne Furcht und Tadel Ch. W. Gluck herausriß, dessen kühne Worte: „Ich vergesse beim Opernkomponieren, daß ich Musiker bin“ auch heute noch nichts von ihrer Wahrheit und Eindringlichkeit verloren haben. Und vollends die folgende, von ihm gelegentlich getane Aeußerung müßte in ihrer gegenwärtig doppelten Zeitgemäßheit unsere Extremisten zur Besinnung bringen, wenn sie nur hören wollten oder überhaupt von der Sache etwas verstünden: „England

habe ihn darauf gebracht, sich bei seinen dramatischen Kompositionen auf das Studium der Natur zu legen. Er habe (1745/46) den damaligen Geschmack der Engländer studiert und besonders darauf geachtet, was auf die Zuhörer am meisten Eindruck machte. Dabei habe er gefunden, daß die naiven und schlichten Stellen am stärksten wirkten. Seit der Zeit habe er sich bemüht, für die Singstimmen in den natürlichsten Tönen der menschlichen Empfindungen und Leidenschaften zu schreiben und weniger Rücksicht auf die Liebhaber gelehrter Musik oder auf große Schwierigkeiten zu nehmen. Die meisten Arien in seinem ‚Orpheus' seien schlicht und natürlich wie englische Balladen."

Haben sich nun die Komponisten der nachfolgenden Epochen an diese Worte gehalten? Mit verschwindenden Ausnahmen: Nein! Nur die ganz großen Meister Mozart, Weber und Wagner haben die Absichten des Reformators verstanden und in ihren Werken an ihn angeknüpft. Es bedurfte erst der beispiellosen Energie und Vielseitigkeit des Letztgenannten, um mit dem anscheinend unverwüstlichen Schlendrian im Opernwesen nur einigermaßen aufzuräumen. Aber ehrlich gefragt, dürfen wir uns heute ruhig dessen freuen, was uns der Bayreuther Meister nach wahrhaft gigantischem Kampf gegen Dummheit und Bequemlichkeit geschenkt hat? Hat nicht der Kreislauf der Opernentwicklung auch sein Vermächtnis bereits in den verderblichen Strudel gezogen? Ist das Schiff der deutschen Oper, das einst so stolz die Wogen durchfurchte, nicht festgelaufen und harrt nun des Befreiers schon jahre-, jahrzehntelang? Wie ist dies zugegangen?


Emil Petschnig.

Dem übermächtigen Einflusse der Persönlichkeit R. Wagners vermochte keiner seiner Nachfahren zu widerstehen, und so gaben sich die einen willig, die andern mehr oder minder zurückhaltend dem Banne seiner Schöpfungen gefangen. Seine begeistertsten Verehrer Pfitzner, Schillings, Kistler lassen in ihren Werken deutlich genug die Spuren ihres Vorbildes erkennen. Und das diese begleitende zahlreiche Pygmäengeschlecht blieb mit ihrer Imitation erst recht an Aeußerlichkeiten hängen. Das große Aufgebot technischer Mittel, das bei Wagner sinnvoll begründete Modulieren, das feine Räderwerk des Leitmotivsystems wurde teils mißverstanden, teils maßlos übertrieben, und so haben uns diese Epigonen statt eines gesunden heimischen Tondramas eine hysterische, blutleere, krankhaft in Kakophonien schwelgende, häufig den elementarsten Begriffen von dramatischem Aufbau hohnsprechende Orchester-Oper übelster Gattung beschert, dadurch Goethes Verse augenfällig illustrierend: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!"

Die Reaktion gegen dieses Treiben blieb denn auch nicht aus. Das Publikum, das sich bei dem unmelodischen, jedes fesselnden gedanklichen Inhalts baren und formlosen Musikbrei moderner Opernkunst gründlich langweilte, rannte scharenweise in die Operetten. Je mehr sich Opernlibrettisten und -Komponisten in die luftdünnen Regionen der Abstraktion verstiegen und unter Instrumentalbegleitung allerhand tiefgründige Philosopheme und Psychologien erörtern ließen, desto mehr rieben sich beutehungrige Operettenautoren und -Verleger schmunzelnd die Hände. Lehár, Straus, Eysler, Ascher, Nedbal und Konsorten triumphierten. Und die Kritik? Sie sah, daß sie sich im Falle Wagner mit ihren Vorbehalten ꝛc. unsterblich blamiert hatte, hütete sich daher vor einer zweiten Bloßstellung und lief — von einigen wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen — blindlings dem mit vieler Reklame in Szene gesetzten (aber auch nur trügerischen) äußeren Erfolge nach. Wozu sich auch exponieren? Wozu auf dramatische Wahrheit, auf die ewigen Gesetze der dramatischen Komposition, wie sie in den Meisterstücken eines Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Lortzing unverrückbar festgelegt sind, pochen, wenn Schaffende dieselben doch anscheinend ungestraft ignorieren dürfen, wenn die Nervenkünste eines R. Strauß und Frz. Schreker das Publikum mindestens für Augenblicke hypnotisieren? Ob vergängliche oder dauernde Werte vorliegen, das zu unterscheiden ist ja der rezensierende Durchschnitt mangels gründlicher musikhistorischer Schulung und namentlich bei unserm Volke gering entwickeltem Stilgefühl für das Bühnengemäße gar nicht imstande — oder er macht von seinen Kenntnissen und Erkenntnissen nicht den wünschenswerten gemeinnützigen Gebrauch. Durch welches laissez aller er sich vor der Nachwelt erst recht als urteilslos kompromittiert, denn es liegt auf der Hand, daß die „moderne" tondramatische Hypertrophie einen ebensolchen Umschwung auslösen wird, wie ihn der „Fliegende Holländer" nach den „Hugenotten" e tutti quanti darstellt. Was beweist, daß die Kritik von heute aus den Fehlern derjenigen vor rund 80 Jahren rein gar nichts gelernt hat.

Aber so unerfreulich auch der Anblick des heutigen deutschen Musiklebens mit seinem Hexensabbath von zu nichtssagenden Schlagwörtern gewordenen Ismen und in seiner angedeuteten krassen Zwiespältigkeit ist, wir brauchen nicht zu verzweifeln; brauchen nicht zu fragen: wann kommt der Mann, der uns neuerdings eine deutsche Volksoper schenkt, uns Opern bringt voll blühender Melodik, strotzend von Gesundheit, mit anziehender Handlung, mit einfachen Charakteren und natürlichen Empfindungen, wie sie die Zuhörerschaft einzig und allein begreift und zu würdigen weiß? denn die Antwort lautet: Er kommt nicht erst, er ist schon da!

Man gestatte mir, hier eines persönlichen Erlebnisses zu gedenken. Ich hatte mir schon längst das Ideal einer deutschen Volksoper zurechtgelegt, allerdings mehr nach der musikalischen Seite hin umrissen. Mit übersichtlichem Szenenbau, voll frischer, überströmender Sangesweisen, wobei auch die geschlossene Form endlich einmal wieder zu ihrem Rechte käme u. s. f. Ich hatte diese meine Vorstellung Herbst 1917 in einer Wiener Tageszeitung kurz ausgesprochen. Darauf bekam ich eine begeisterte Zustimmung von einem Künstler, dessen Name Emil Petschnig mir bereits des öfteren in der „Neuen Musik-Zeitung" aufgefallen war, weil er schriftstellerisch mit dem Mute des Bekenners offen für seine Ideen eintrat, und den ich mir als den eines Mitkämpfers gemerkt hatte. Es kam zu einem sehr anregenden Briefwechsel. Petschnig übersandte mir u. a. die Textbücher zweier Opern, die er selbst verfaßt und komponiert hatte. Obwohl diese ziemlich umfangreich waren, tat ich doch einen neugierigen Blick hinein und siehe da, die mit der ersten Szene zwingend hingestellte Handlung zog mich so in ihre Netze, daß ich die Libretti verschlang wie einen spannenden Roman. Soviel stand fest: In Petschnigs Opern konnte das Interesse des Zuschauers niemals erlahmen; dazu war die Fabel viel zu fortreißend. Nur beschlichen mich leise Zweifel, ob sich alles, was sich da auf dem Papier so schön ausnahm, auch vertonen lasse? Bald darauf hatte ich Gelegenheit, die Musik der erwähnten Opern kennen zu lernen, und nun kannte meine Ueberraschung keine Grenzen. Da war ja mein Ideal einer deutschen Volksoper nicht nur in Wirklichkeit umgesetzt, nein es war alles noch viel prägnanter, viel vollkommener, als mir vorzustellen ich je gewagt hatte. Die eine dieser Opern spielt am Rhein zur Wertherzeit. Die Handlung wickelt sich rasch ab wie in einem echten Lustspiel. Und wie glücklich ist das Milieu getroffen! Sarabanden, Menuette, Walzer, Refrainlieder u. a. m. hat der Verfasser in seine Partitur eingestreut; ja selbst die Ouvertüre zeigt eine geschickte

Annäherung an ihre, in jenen Tagen gebräuchlich gewesene Form. Und vor allem ist über das Ganze eine sinnbetörende Fülle von edelster Melodie ausgeschüttet, so daß ich mich während des Durchspielens wiederholt fragte: Ist es möglich, daß heutzutage ein einziger Musiker so viel erfinden kann? Dabei sind die Singstimmen derart bequem geführt, daß es für jeden Darsteller nicht nur einen Genuß, sondern direkt eine Erholung bedeutet, Petschnigs Opernpartien zu studieren. Der Dialog sodann entspinnt sich mit derartiger Lebhaftigkeit, daß das Lustspieltempo durchaus gewahrt bleibt. Man glaube ja nicht, es handle sich bei der Verwendung der Musikformen des 18. Jahrhunderts um ein Prunken mit musikwissenschaftlicher Gelehrsamkeit; im Gegenteil, jene Ausdrucksweisen flossen dem selten vielseitig orientierten Tonsetzer ungesucht aus der Feder. Auch die zweite Oper gewährte mir dieselben angenehmen Ueberraschungen. Das mir beim bloßen Lesen des Textbuches als unkomponierbar Erschienene ergab sich im Gewoge der breit dahinströmenden Musik als selbstverständlich. Frappante Bühnenbilder wechseln mit herzergreifenden Szenen, und was dem Zweigestirn manches Librettisten und Komponisten als schwieriges Problem erscheint, nämlich: für Abwechslung zu sorgen, erscheint hier wie von Zauberhand gelöst.

Der Lebensgang des Mannes, der mit solchen Werken den Beweis erbracht hat, daß unsere auf Abwege geratene Oper sich wieder auf aussichtsreichere Bahnen lenken läßt, der inzwischen, unbekümmert um Beifall, in Ruhe und materieller Unabhängigkeit an weiteren Stücken arbeitet, deren jedes eine höchst erfreuliche Literaturbereicherung bedeutet, ist, wie bei vielen begnadeten Musikern, z. B. bei Jensen und St. Heller, arm an hervorragenden äußeren Daten, aber desto reicher an inneren Erlebnissen. Die wichtigsten Entwicklungsstadien, die das musikdramatische Talent Petschnigs durchlief, sind laut seiner eigenen Mitteilung folgende. Schon früh enthüllte sich seine theatralische Begabung; zuerst im 9. Lebensjahre unter dem Einflusse Schillers (Wilhelm Tell) rein dichterisch in einem natürlich noch höchst kindlichen Schauspiele, mit 14 Jahren bereits in dem selbstverständlich von R. Wagner angeregten Unternehmen einer die Frithjofsage behandelnden Oper. Die theoretischen Studien in Harmonielehre, Kontrapunkt und freier Komposition legte er bei Rob. Fuchs und A. v. Zemlinsky zurück. Nachdem unser Autor auch dem „Tristan"-Stile sein unvermeidliches Opfer gebracht hatte, machte er in den nächsten Jahren schwere seelische Kämpfe durch, die ja keinem um seine Kunst in heiligem Eifer ringenden Musiker erspart bleiben, und trachtete mit tastenden Versuchen an verschiedenen Stoffen, seine eigene Note zu finden. Um in dem Bestreben, ganz selbst zu sein, nicht durch fremde Einflüsse gestört zu werden, enthielt er sich z. B. während eines vollen Lustrums jeder Möglichkeit, Wagnersche Musik zu hören oder zu spielen.

Bald nachdem Petschnig die dreißiger Jahre überschritten hatte, kristallisierte sich seine stilistische Eigenart in einer vieraktigen romantischen Oper auf der, wie bereits geschildert, vom Anfang bis zum Ende in aufsteigender Linie sich bewegenden Textunterlage, welche sich auch der stimmungs- und klangreichen Musik als stürmischer dramatischer Zug mitteilt. Ganz anderen Schlages, eine neue Welt offenbarend, zeigt sich das nächste Werk, das in Italien spielt und mehr lyrisch veranlagt ist. Hier herrscht der ein- und mehrstimmige Gesang fast unbeschränkt, indessen das Orchester eine größtenteils nur tonmalerisch begleitende Rolle spielt. Diese Oper scheint unter einem der Inspiration besonders günstigen Stern entstanden zu sein, und zähle ich sie zu dem melodisch Reizvollsten und Ueppigsten, was in den letzten Dezennien hervorgebracht wurde. Des nun einzureihenden deutschen Musiklustspieles wurde schon gedacht. Auch dieses Meer von Wohllaut, darin Ausführende wie Publikum gleicherweise schwelgen würden, harrt noch — kaum glaublich! — der klingenden Erweckung. Wieder eine ganz andere, der tizianischen Renaissance-Farbenpracht auch durch größeren orchestralen Aufwand entsprechende Schattierung des musikalischen Stils weist die jüngste, während der Reformationskämpfe in Süddeutschland spielende Arbeit auf. Diese nennt sich nicht Oper, sondern ist präzisiert als „fünf musikdramatische Szenen", die zusammen einen historischen Vorgang umspannen. Als ihr Verfasser diese entwarf, sagte er sich mit Recht: Unsere moderne Opernproduktion strebt stets mehr und mehr danach, dem bloßen Unterhaltungsbedürfnis zu dienen. Sie ergreift ihre Stoffe ohne Wahl und Ziel, daher ihre innere Haltlosigkeit und Unzulänglichkeit. Was dem jetzigen Schaffen fehlt, ist eine große, vertiefende, richtunggebende Idee. Petschnig lenkte daher seine Blicke auf die Vergangenheit des deutschen Volkes, auf seine reiche Kulturgeschichte, und seinem schöpferischen Geiste verdichteten sich interessante Züge aus dem Leben eines der imponierendsten Herrscher zu einem nationalhistorischen Tondrama, das eine Menge anziehender Personen, Situationen und kultureller Stimmungen für die Bühne zu gewinnen trachtet. Mit diesem Werke hat unser Autor dargetan, wie man solche Stoffe meistert; der Beispiele für das Gegenteil haben wir ohnehin genug. Was es so wohltuend und angesichts des schon pathologischen Reizhungers gegenwärtiger Epoche so — waghalsig macht, ist das vollkommene Beiseitelassen alles störenden, unnötigen Beiwerks. Dafür ist der Charakter besagten Zeitalters glücklich getroffen und einheitlich festgehalten. Einer der höchsten Momente ist jener, wo der erwähnte Fürst unter der Last der ihn bedrängenden Ereignisse zusammenzubrechen droht (ein kanonisch durchgeführtes, aus Oktavensprüngen bestehendes, scharf dissonierendes Motiv malt aufs treffendste das fortwährende Nagen und Einstürmen quälender Gedanken). Von dieser Marter befreit ihn für Stunden eine zart aufkeimende Liebe, und die Musik wird durch einen, in allmählicher gewaltiger Steigerung erreichten leidenschaftlichen Zwiegesang diesem Stimmungswandel in hinreißendster Art gerecht. Was die fünf Szenen zusammenhält, ist das ethische Moment, das die Handlung durchzieht und gerade in der jetzigen Zeit völligen psychischen und moralischen Zusammenbruchs des deutschen Volkes geeignet ist, den Wiederaufbau und die Heraufkunft einer besseren Zukunft zu verklären.

Für Emil Petschnig ist die Oper in erster Linie ein Formproblem. Der Inhalt einer dramatischen Dichtung wird in die verschiedenen besonderen Ausdrucksmodi der Tonkunst gegossen. Der Verlauf der Handlung, nicht weniger das Bedürfnis nach Abwechslung erfordert die Ausnutzung der verschiedensten musikalischen Möglichkeiten: neben dem modernen symphonischen Rezitativ auch das Sekko, ein- und mehrstimmige abgeschlossene ariose Gesänge neben freien Gestaltungen. Im zuletzt genannten Werke wird ferner das Melodram herangezogen, um eine möglichst große Mannigfaltigkeit zu erzielen, welche allein die Aufmerksamkeit des Auditoriums immer aufs neue zu fesseln vermag.

Bedeutenden, ja entscheidenden Einfluß auf seine musikdramatische Art und Weise gewann, wie der Komponist versichert, die geniale Schauspielkunst des nur zu früh dahingegangenen Josef Kainz. Dessen fabelhafte, in allen Nuancen schillernde, von einem glühenden Temperamente getragene Sprechmanier klang unserem Musiker wie ein großes modernes Orchester im Ohr. So suchte er den melodischen Tonfall seiner Rede in Noten zu fixieren und das Chroma der Kainzischen Deklamation als Stimmungsverstärkung in die Instrumente zu verlegen. Der Hauptgewinn jedoch, die fruchtbarste Anregung, die Petschnig dem großen Sprechkünstler verdankt, ist m. E. der (wie schon oben berührt) wohlgelungene Versuch, Kainz' Prestotempo, das mit Elan über die längsten exponierenden Ansprachen und dergleichen hinwegsetzte, um im Fluge die Höhepunkte der Dichtung zu erklimmen, nach Möglichkeit auch dem Tondrama zu erobern. Hierin erblicke ich eine geradezu bahnbrechende Reform, indem sie lehrt, wie man die langatmigen, einfach einschläfernden, die Geduld des Zuhörers vorzeitig erschöpfenden Mono- und Dialoge unserer schwerfälligen Opernkomponiererei als unbrauchbares Geräte beiseite legt und unseren Bühnenkompositionen einen frischen Impuls verleiht, sie im Sinne Nietzsches „tanzen" läßt.

Petschnig geht vor allem auf Prägnanz der melodisch-rhythmischen Linie und ihrer harmonischen Unterlage aus. Da gibt es nichts Unklares, Verwaschenes, kein bloßes Ungefähr. Jede Empfindung ist trotz einfacher Mittel mit beinahe photographischer

Treue erfaßt und hingestellt. Alles auf gut deutsch innigster Ausdruck, kein seelische Blößen marktschreierisch deckender fremdsprachlicher „Expressionismus“. Der heftige dramatische Zug, die beispiellos straffe Konzeption, der Verzicht auf jeden unnützen Ballast verleiht seinen Opernwerken eine erfreuliche Kürze, derart, daß sie trotz Texten von 70—80 Seiten nie mehr als $2^1/_2$ bis 3 Stunden, die Pausen inbegriffen, währen. Außerdem bereiten sie weder vokal noch instrumental wesentliche Schwierigkeiten; unser Autor hat es eben nicht nötig, dürftige Eingebungen hinter solchen oder einem orchestralen Riesenaufwande zu verbergen. Und last not least beanspruchen dieselben keine kostspieligen Dekorationen, so daß sie auch von kleineren Theatern rasch und wohlfeil aufgeführt werden können.

Petschnig stammt aus dem liederfrohen Kärntnerlande. Nicht viele Geschlechter sind vergangen, seit seine Ahnen die nährende Scholle verlassen haben, um in der Stadt den bürgerlichen Aufstieg zu vollziehen. Wollte man seinen Grundzug charakterisieren, wäre er daher als Romantiker im besten Sinne des Wortes zu bezeichnen, aus dessen Musik die freie, frische Gottesnatur uns anlächelt. Also das gerade Gegenteil unserer zeitgenössischen müden, weibischen, schwülen Vertreter dieser Richtung. Etwas von Brucknerischer Ursprünglichkeit ist in ihr zu finden, nur ein wenig gelindert durch südslawischen Bluteinschlag. In Hinsicht auf den unerschöpflich quellenden Melodienreichtum und seine ausschließlich dramatisch sich betätigende Muse jedoch könnte man unseren Rufer in der Wüste am richtigsten als den deutschen Smetana bezeichnen. Es wäre dringend zu wünschen, daß unserer Nation die erneuerte deutsche Volksoper, auf welche diese Zeilen aufmerksam machen wollten, dasselbe bedeute, daß die heimischen Bühnen sich ihrer im eigensten materiellen Interesse ebenso annähmen und sie als kostbaren Schatz behüteten, wie die Musikbegabtesten unter den Slawen es halten mit ihrem berühmten Landsmanne und seiner „Verkauften Braut“.

An die Tänzerin Edith von Schrenck.

Leise will die Seele singen,
Lösen die Bande erdenschwer,
Wenn hoch und hehr,
Auf und nieder
Gleiten und gleißen die göttlichen Glieder,
Deiner Tänze Töne schwingen.

Schwebst hinan
Still die Bahn
Rührst ans Herz den letzten Dingen.
An der Sterne
Unermessen weiter Ferne
Säumen deine Sohlen an.
Sonnen sacht erklingen.

Und zurück
Schwebst du wieder,
Bringst hernieder
Gold und Glück.

Wen zu Boden
Beugt ein Leiden,
Nimmst an beiden
Händen du.
Ihm süße Ruh
Wiegen die schlanken,
Weichen Gedanken
Deiner Körperseele zu.

Deiner Reigen
Sehnsuchtsüß verhalten Geigen,
Möcht' verjüngen, möcht' erneuen,
Rosen streuen,
Und den Frühling weckt dein Fuß.
Wo er wandelt,
Blumen blühen,
Wo er wandelt,
Herzen glühen,
Glückerhellt
Weitet sich der Traum der Welt.

Karl Adolf Metz.

Gedanken zur musikalischen Volkserziehung.

Von Karl Adler (Stuttgart).

(Schluß.)

II.

Mit der Frage der Chorvereine sind wir bereits in das Gebiet des öffentlichen Musiklebens gekommen. Hier reifen oder faulen die Früchte unseres musikalischen Erziehungswesens. Wenn wir fragen, welchen Anteil die musikalische Volkserziehung an unserem öffentlichen Musikleben nehmen müsse, so wird man häufig genug die Antwort bekommen: „Gar keinen, die musikalischen Kunstwerke wirken von selbst ohne eure Schulmeisterei“. Da nun unser öffentliches Musikleben in quantitativer Hinsicht einen Stand aufweist, der kaum mehr zu überbieten ist, so müßte logischerweise die musikalische Bildung unseres Volkes diesem Umstand gemäß sein. Unser Konzertleben befindet sich wie in einem Fieberzustand. Das Angebot steht in gar keinem Verhältnis zur Nachfrage, denn unser ehemals konzertfroher Mittelstand muß sich als Opfer der Zeit derartige Veranstaltungen zumeist versagen. Die Konzerte sind leer oder, damit sie besucht erscheinen, überwiegend mit Freikarten gefüllt, und die Veranstaltungen, die „ziehen“, rekrutieren sich zumeist aus Publikumskreisen, die sich nicht gern als Volk bezeichnet hören wollen. Die Gründe für dieses Mißverhältnis sucht man gerne in der Anspruchs- und Bedürfnislosigkeit breiter Kreise, was künstlerische Dinge anbelangt. Bei der Beurteilung der Frage wird häufig der gesellschaftliche Charakter unserer Konzerte übersehen, der von den Konzertgebern fast durchweg erstrebt wird (es war ein besseres Publikum da!), der aber weite Kreise gerade vom Besuche abhält; die Eintrittspreise seien nur nebenbei erwähnt.

Die „Volkskonzerte“, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden, suchen nun im Lauf der Zeit dem einen oder anderen dieser Gesichtspunkte Rechnung zu tragen, man setzte niedrige Preise an, womöglich Einheitspreise, die häufig genug ein bequemes Aushängeschild für die soziale Gesinnung der Konzertgeber waren. Die zumeist guten Konzerte wurden auch besucht, bei näherem Zusehen erwies sich das Publikum aber häufig als dasselbe, das auch in sonstigen Konzerten anzutreffen war, das nur die Gelegenheit zu einer billigen Veranstaltung gerne benützte. Eine ganze Anzahl rühriger Organisationen bemühte sich indes mit gutem Erfolg, daneben auch konzertfremdere Volkskreise heranzuziehen; erst wenn dies weiterhin in größerem Umfange gelingt, kommen wir der eigentlichen Bestimmung der Volkskonzerte etwas näher, die, das sei nochmals betont, nicht für einzelne Kreise gedacht sein dürfen, vielmehr zur Bildung einer Volksgemeinschaft beitragen sollen. Wir müssen danach streben, einmal eine erschwingliche Möglichkeit zum Hören guter Werke zu schaffen und wo kein Bedürfnis vorhanden ist, dieses zu wecken; denn häufig ist an seinem Fehlen nicht die persönliche Veranlagung, sondern eine unzureichende Erziehung schuld. Die Beeinflussung muß sich von jeder Aufdringlichkeit und Schulmeisterei natürlich fernhalten; durch Takt könnte es dann wohl gelingen, ein neues Publikum auch für sonstige Konzerte zu gewinnen. Jüngst traf ich in einem Kammermusikabend des Wendling-Quartetts zwei Arbeiter, die, wie sie mir sagten, durch Volkskonzerte zum Besuch dieser „bürgerlichen“ Veranstaltung veranlaßt wurden. — Wie der mächtig aufblühende Volksbildungsgedanke von vielen Unberufenen instinktiv als bedeutend erkannt und geschäftlich ausgenützt wurde, so blieben auch die „konjunkturgünstigen“ Volkskonzerte von diesem Schicksal nicht verschont. Das Wort „Volk“ scheint für manche Unternehmer immer mehr zu einem rattenfängerartigen Lockmittel ausgebeutet zu werden. Ich habe einen ganzen Stoß Programme mit solchen raffinierten Kombinationen; außer dem Volkskonzert haben wir das „volkstümliche“, das „populäre“ Konzert, die Volksmusik, die volkstümliche Musikveranstaltung und -unterhaltung; sogar einem Volkszirkus, Volkskabarett und Volksvarieté bin ich jüngst auf Plakaten begegnet; aus den Schaufenstern der

Musikalienhandlungen schauen uns vergnügt „neue Volkslieder", „volkstümliche Lieder" und „Lieder im Volkston" entgegen (wann kommt der neueste „Volksliedschlager"?). Die genannten Veranstaltungen sind durch ihre Inhaltslosigkeit nicht nur geeignet, den ganzen Volksbildungsgedanken, mit dem ihre Veranstalter natürlich nicht das mindeste zu tun haben, zu verwässern, sie machen durch die bald erkannten Geschäftsmanieren viele Besucher auch ernstgemeinten Veranstaltungen gegenüber mißtrauisch. Der Name Volkskonzert verpflichtet, er muß erst verdient werden! Traurig überhaupt, daß wir diese Konzertart haben müssen, daß unsere Konzerte nicht alle Volkskonzerte im besten Sinne sind. Werden wir wieder soweit kommen? Hoffen und handeln wir!

Sollen wir es nun dabei bewenden lassen, dem Volk gute Musik einfach zugänglich zu machen und es im weiteren sich selbst überlassen? Oder können und dürfen wir mit den Konzerten, die bislang zumeist der einzige Ausdruck musikalischer Volksbildungsarbeit waren, einen Erziehungsgedanken verbinden? Damit kommen wir doch nicht um die im Anfang gestellte Frage herum: Kann man das Volk zur Musik erziehen? Man hört viel darüber für und wider. Der Streit dreht sich nach meiner Auffassung eigentlich um die tiefer liegende Frage der W i r k u n g der Musik. Die einen sagen, die Bedeutung der Musik liege, wie die jeder Kunst, in ihrer nicht zu beeinflussenden rein sensualistischen Wirkung, die andern bestreiten das nicht, für sie erhöht sich der Genuß noch durch ein „Verstehen" der Ausdrucksmittel; der reine Formalismus dürfte wohl hier ausscheiden. Die seit Hanslick vielumstrittenen Fragen sollen hier lediglich als Ausgangspunkt für die Betrachtung des ganzen Problems dienen; für dessen praktische Auswertung wollen wir sie zunächst einmal in lebendige — nicht theoretische — Beziehung zu dem Faktor bringen, auf den es doch in erster Linie ankommen sollte: zum Volk. Man sollte meinen, daß bei einer r e i n gefühlsmäßigen Wirkung der Musik diese bei Zuhörern derselben Veranlagung auch gleichermaßen zum Ausdruck kommen müsse. Da dies bekanntlich niemals zutrifft, die Musikempfänglichkeit vielmehr an Voraussetzungen gebunden ist, die wohl niemals ganz ergründet werden können, erscheint zunächst irgend welche Beeinflussung des Hörers aussichtslos. Wird nun bei diesem Genießen der Hörer in einen Zustand innerer Begeisterung versetzt, der ihn etwa mit Pfitzner ausrufen läßt: „Wie schön ist das alles!" dann e r l e b t er, vorausgesetzt, daß es keine augenblickliche obligate Bewunderung ist, sondern daß diese Erregung zu einer bleibenden Bereicherung seines Innenlebens beiträgt. Ein anderer, der mit dem besten Willen kommt, bleibt stumpf, neidisch betrachtet er seinen glücklicheren Nachbarn, der doch auch nicht mehr „versteht" als er, und nicht selten gibt er seine ehrlichen Bemühungen entmutigt auf. Die Disposition für eine rein gefühlsmäßige Aufnahme kann eben in keine Norm gebracht werden. Wohl ist es möglich, nicht zu verachtende Mittel zur Anwendung zu bringen, um den Zuhörer einzustimmen, sein Verhältnis zum Kunstwerk wird dadurch nicht im Innersten berührt. Hier müßte die Erziehung einsetzen; deren Mittel, das sei vorausgesagt, dürfen jedoch nie Selbstzweck sein, sie dürfen auch nie auf Heranbildung des üblichen Konzertpublikums hinzielen, müssen vielmehr stets den Weg zum letzten, zum Erleben ebnen.

An Wichtigkeit für den Erziehungsgedanken obenan steht das P r o g r a m m. Mit der Verdeutschung der italienischen Tempobezeichnungen, mit der Hinzufügung von Zahlen aus der Musikgeschichte ist es nicht getan, ebensowenig auch mit der „Vortragsfolge" von an sich guten Werken. Das Programm muß gestaltet werden, es soll schon als solches einen künstlerischen Willen zum Ausdruck bringen. Einheitlichkeit und doch keine Langeweile, Abwechslung und doch kein Potpourri. Einfühlung, Steigerung, Ausklang, die richtige Verteilung von Licht und Schatten sind wesentliche Gesichtspunkte. Das Unterhaltungsbedürfnis achten, es darf nicht unterdrückt, es muß veredelt werden! Durch Ignorierung dieser Forderung nähren wir den Schund. Die musikalische Volkserziehung darf deshalb auch nicht an den Programmen der Vereinsfeiern vorbeigehen, die Volksbildungsorganisationen sollten sogar gelegentlich von sich aus bei gegebenen Anlässen Feiern mit geschmackvollen Programmen veranstalten. Vorsicht bei der Stückauswahl! Wie oft hat man sich bei bester Absicht schon selbst den Weg verbaut mit dem Modewort „fürs Volk ist das Beste gut genug". — Die Programme, die niemals einen didaktischen Charakter hervorkehren dürfen, sollten auch bei vielen der üblichen Klavier- und Liederabende mehr bewußt gestaltet werden. Viele Künstler wären für Anregungen dankbar, wie manche Anfragen an uns beweisen. Sicherlich vermag die „N. M.-Z." diesem Verlangen durch eingehendere Erörterung zu entsprechen.

Die „E i n f ü h r u n g e n" in die Kunstwerke werden von den Gegnern der Volkskonzerte am schärfsten bekämpft, weil sie angeblich die gefühlsmäßige Wirkung der Musik totschlagen. Nun wird von diesen Seiten ignoriert, daß gerade solche Einführungen vom Volk ungemein stark begehrt sind. Die Einwände wären nicht unberechtigt, wenn man die Einführung mit dem Konzert selber gäbe. Durch einen die Werke erläuternden Vortrag unmittelbar vor der Darbietung könnte ich mir wohl eine Gefährdung der gefühlsmäßigen Wirkung bei Einzelnen denken. Dagegen können Sondereinführungen, die jeder besuchen oder meiden kann (siehe Volkshochschule) oder Programmerläuterungen, zu deren Lektüre auch niemand gezwungen ist, erfahrungsgemäß gute Dienste tun. Es sei nicht in Abrede gestellt, daß damit eine gewisse verstandesmäßige Tätigkeit verbunden ist, sie wird aber vom Komponisten häufig sogar gefordert. Die Idee, aus der heraus mancher Meister sein Kunstwerk schuf, ist oft geradezu ausschlaggebend für das Eindringen in dessen Geist; nicht der fähigste Hörer wird sie aus der Musik ohne Hilfe zu entnehmen vermögen. Welche Unterstützung kann einem Zuhörer geboten werden, der unter seinem ausdrücklichen Verlangen erst zum Kunstgenuß geführt werden will, weil er sich bewußt ist, daß ihm die „Greifwerkzeuge" bis jetzt fehlen, wenn er aus dem Bau eines Kunstwerkes, seiner Thematik nun erkennen lernt, wie der Meister mit dieser Sprache tatsächlich etwas zu sagen vermag und seine Gedanken immer wieder verschieden zum Ausdruck und zur „Durchführung" bringt! Wer denkt in diesem Zusammenhang nicht an den aus Halb- und Einbildung gemischten Typus des Konzert- und Theaterbesuchers, dem es nur darauf ankommt, einen Motivfetzen zu erhaschen, um sich dann mit seiner Musikalität zu brüsten? Ist es denn aber nicht auch erstrebenswert, dem Zuhörer das Geschehen im Kunstwerk zum Bewußtsein zu bringen und ihn dadurch mit Ehrfurcht vor dem Schaffen und Ringen des Meisters zu erfüllen? Die Bescheidung auf ein ausschließlich gefühlsmäßiges Genießen birgt die Gefahr in sich, daß der Durchschnittszuhörer, der ja keine Kriterien besitzt, sich auch für effektvolle Schöpfungen begeistert; einige sinnlich schöne Akkordverbindungen, weit gespannte Melodiebögen können gar wohl geeignet sein, um, wie Wagner sagt, „diese Wirkung ohne Ursache" auszulösen. Dem S u c h e n d e n soll deshalb eine vernünftige „Musikführerweis'" werden; sie darf kein Zwangserziehungsmittel sein, sie soll ihm vielmehr zur S e l b s t - E r a r b e i t u n g des Kunstwerkes verhelfen, um dessen Wirkung lediglich vorzubereiten und zu vertiefen. Die Offenbarung, die dem Hörer letzten Endes selbst werden muß, soll ihn auch zur Wertung und Anerkennung der Musik als einen niemals wegzudenkenden Faktor in unserem Volksleben bringen. Erst aus dieser Stellungnahme heraus vermag das Volk wieder den Anteil an unserem Kunstleben zu nehmen, den man von einem für sich selbst verantwortlichen Volk verlangen muß.

Es sollten hier keine neuartigen Probleme unserer Musikkultur erörtert werden, in vorbildlicher Weise besorgten dies Männer wie Kretzschmar, Göhler, Nagel, Stock usw., vielmehr versuchte ich durch diese „Gedanken" darzulegen, daß die musikalische Volkserziehung als Dienerin des großen Volksbildungsgedankens auch die Aufgaben der Musikkultur zu einer Angelegenheit des Volkes machen will. Musiker

und Volksbildner müssen sich zum gemeinsamen Werk, das unserem Volk, natürlich nicht von heut auf morgen, zur Gesundung verhelfen soll, die Hände reichen. Wer hier von Aussichtslosigkeit spricht, dessen Kunst kann aus keinem heißen Herzen kommen; dann sind auch alle die feierlichen Verwahrungen dagegen, daß die Kunst als Luxus betrachtet werde, die Beteuerung von der Notwendigkeit des „Seelenbrotes" eitel Phrase. Schon einmal — nach dem 30jährigen Krieg — war es die Musik, die als erstes Pflänzchen wieder aus dem Trümmerhaufen schaute. Damals war ihr Halt die Kirche. Wer kann sagen, ob nicht heute die Volksbildung zu dieser Stütze berufen ist?

Die zweite deutsche Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie zu Aachen am 23. Mai 1825.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen).

Die Zeit der Beethoven-Gedenkfeiern ist angebrochen. Ueberall in deutschen Gauen und weit darüber hinaus erklingen die Werke „Ludwigs des Einzigen" zur Ehre ihres Schöpfers und zur Erhebung der seinetwegen versammelten Festgemeinden. Tausend Ansprachen und noch viel mehr Aufsätze zur Würdigung Beethovens verlassen in diesen Tagen die Werkstätte, die sie erfühlte, ersann und gestaltete; in Zehntausenden von musikliebenden Häusern dringt man, durch den äußeren Anlaß aufgefordert, mit verdoppeltem Eifer in Beethovens Leben und Schaffen ein und läßt beides vor den inneren Augen neu erstehen. Der tiefschürfende Einzelne sowohl wie die mehr oder weniger an der Oberfläche haftende Masse der Beethoven-Freunde werden aber stets und ständig vor einem Werke als vor dem erstaunlichsten und bewundernswertesten andächtig stille stehen: vor der Neunten Symphonie, schlechthin „die Neunte" genannt und als solche allbekannt. Mag der Sachverständige seit jeher und auch heute noch gerade die Neunte mit allerhand gewichtigen Fragezeichen versehen und mag Beethoven selbst die Missa solemnis als sein höchstes und vollendetstes Werk bezeichnet haben — die Neunte steht nun einmal in dem Rufe der Unübertroffenheit.

Von keiner Symphonie Beethovens sind denn auch so viel Einzelheiten über ihre Entstehung, Einübung und Erstaufführung unter den Leuten, wie gerade von der Neunten. Welche Lebensbeschreibung Beethovens wagte es wohl, den 7. Mai des Jahres 1824, den Tag der ersten Offenbarung dieser Riesenschöpfung, nicht zu erwähnen? Kaum die kleinste! Und mit Recht.

Dagegen findet man über die zweite deutsche Aufführung zu Aachen selten oder nie ein Wort. Dennoch ist diese Aufführung nach den verschiedensten Seiten hin so bemerkenswert, daß es sich wohl lohnen dürfte, sie im Folgenden einmal aus dem Dunkel und der Vergessenheit zu reißen und den Nachrichten über das Werk und das Wirken Beethovens selbst sowie seiner rheinischen Jünger einzufügen.

Gelegentlich der Hundertjahrfeier der Niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf im Jahre 1918 ist der musikalischen Welt die Bedeutung dieser Veranstaltungen für die Musikpflege des deutschen Westens nicht nur, sondern des ganzen deutschen Vaterlandes durch eine umfassende Festschrift klar vor die Augen gerückt worden. Glänzende Musikernamen des 19. Jahrhunderts sind für immer mit diesen Festen verbunden, und bedeutende Werke machten von dort aus ihren Weg unter die Menschen. Im Rahmen eines solchen Niederrheinischen Musikfestes ist auch Beethovens Neunte nächst Wien zum erstenmal in deutschen Gauen erklungen.

Die Bücherei der Aachener Musikdirektion bewahrt unter anderen wichtigen Zeugnissen für die Musikübung der damaligen Jahre einen Brief der „Direktion des Aachener Musik Vereins", d. i. des Ortsausschusses für die Niederrheinischen Musikfeste, vom 31. Januar 1825 an den „Gesang Verein", worin es einleitend heißt:

„Wir beehren uns den hiesigen Gesang Verein zu benachrichtigen daß in Verfolg der Vereinbarung mit sämtlichen den Niederrheinischen Musik Verband bildenden Vereinen, das große Musikfest, welches ein reger Kunstsinn seit einer Reihe von Jahren am Niederrhein begründet hat, an den beiden Pfingsttagen ds. Js. zum erstenmal in Aachen[1], in unserm neuen, den Musen erbauten Tempel, gefeiert werden wird."

Weiter schreibt das „Comité":

„Mit den Vorbereitungen zur würdigen Begehung dieses Nationalfestes (!) beschäftigt haben wir es uns vor allem angelegen sein lassen, den deutschen Meister zu ermitteln, welchen hohes Verdienst vorzugsweise als Coryphäen einer so bedeutungsvollen Feyer bezeichnen."

Und nun wird mitgeteilt, daß der kürzlich aus London nach Godesberg zurückgekehrte Ferdinand Ries „die Musik Direktion des Festes übernehmen" werde.

„Die Wahl der Tondichtungen zu dem Feste ist sodann der nächste Gegenstand unserer reiflichen Berathungen gewesen. Nachdem wir hierüber die Ansicht der beteiligten Vereine und den Rath des Herrn Ries vernommen, sind wir dahin übereingekommen",

den zweiten Tag mit einer Symphonie von Beethoven zu beginnen — so könnte es an dieser Stelle, zusammengezogen, weitergehen. Ueber die Symphonie selbst enthält das Schreiben nur folgenden Satz:

„Eine in unserer Gegend noch nicht zur Exekution gekommene Symphonie Beethovens, der mit Stolz sei es gesagt, dem Rheinlande ebenfalls zunächst angehört (wie F. Ries. D. Verf.), wird unstreitig die Feier des zweiten Tages glänzend eröffnen."

Die prunkende Dürftigkeit dieser Ankündigung tritt um so auffälliger hervor, je näher man sie in Vergleich mit den Worten desselben Briefes rückt, welche sich mit den Werken von Ries, Spohr, Händel und Mozart befassen. An Spohr wird z. B. „der kühne Schwung grandioser Ideen und die Kraft seiner Modulation" gerühmt. Von Mozart heißt es:

„Der unsterbliche Mozart dürfte nicht leer ausgehen bei einem Feste welches dem Genius der deutschen Tonkunst, den er gleichsam repräsentiert (!), gewidmet ist."

Die Erklärung für jene glänzenden, aber leeren Worte über Beethoven liegt auf der Hand: einmal kannte noch kein einziger der Männer des „Musik Vereins" das neueste Werk Beethovens aus eigenem Erleben heraus, und zum anderen war das Verständnis von Beethovens Größe überhaupt selbst Auserwählten unter Beethovens Zeitgenossen noch nicht so recht aufgegangen. Um wieviel mehr mußte es damit bei dem Durchschnitt der Musikbeflissenen hapern! Jene Feststellung soll darum auch kein Vorwurf sein, sondern nur ein bezeichnendes Zeugnis der Zeit. Es braucht eben alles seine gehörige Zeit zum Wachsen und Reifen. An einen Vorwurf kann um so weniger gedacht werden, als eben dieselben Männer, die jenes Schreiben abgesandt haben, es hernach gewesen sind, welche Beethovens Neunte gegen die Meinung Ferdinand Ries' auf dem Programm erhalten haben und somit einen wesentlichen Anteil an dem Verdienste beanspruchen dürfen, zum Wachsen und Reifen des Verständnisses Beethovenscher Kunst beigetragen zu haben.

In den „Blättern der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste" (Köln, 1868) berichtet deren ungenannter, aber vom Kundigen bald erkannter Verfasser, der 1818 von Düsseldorf nach Aachen versetzte Königl. Preuß. Steuerrat Hauchecorne, mit der liebevollen Umständlichkeit des einst tätig Dabeigewesenen von den Schicksalen der Neunten vor und beim ersten Aachener Niederrheinischen Musikfeste. Außer auf persönliche Erinnerungen stützte er seine Darstellung auch auf sorgfältig bewahrte Briefe von Ferdinand Ries aus jenen denkwürdigen Tagen[2].

[1] Eine treffliche Schilderung des ganzen Ersten Aachener Niederrheinischen Musikfestes enthält die Arbeit von Studienrat Dr. Alfons Fritz im 24. Bande der „Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins" (1902): „Theater und Musik in Aachen seit dem Beginn der preußischen Herrschaft".

[2] Diese Briefe sind noch heute im Besitze des Aachener Komitees der Niederrheinischen Musikfeste. Für die gütige Erlaubnis zu ihrer Ein-

Rat Hauchecorne, die Seele des Aachener Musiklebens während fast zweier Jahrzehnte, schreibt in bezug auf die Neunte auf Seite 18 seiner Erinnerungen:

„Bei der Wahl der aufzuführenden ... Musikwerke, stand bei dem Comité der lebhafte Wunsch obenan, die 9. Symphonie mit Chören von Beethoven, die nur noch im Manuskript bestand, und nach der ersten und bis dahin einzigen Aufführung in Wien als ein Riesenwerk des großen Meisters verkündet war, auf das Programm des ersten Aachener Musikfestes zu bringen. — Allein die Schwierigkeit bestand zunächst darin, dieses Werkes in Partitur und in den einzelnen Stimmen habhaft zu werden."

Natürlich wandte man sich in dieser Verlegenheit zunächst an Beethovens Schüler und Freund Ferdinand Ries. Ein Antwortschreiben von Ries an Hauchecorne spiegelt den ersten „Erfolg" der Bemühung um das neue Werk als recht betrüblich wieder. Es lautet (in dem hier in Frage kommenden Teile):

„Bonn, 12. Jan. 1825

Wegen Beethovens neuer Sinfonie ist mir leid — die Sinfonie ist als in der Presse angekündigt — sie soll Ostern erscheinen — das Beste wird seyn, Sie bestimmen eine andere Sinfonie von Ihm, und man läßt alle ... Stimmen davon kommen, so sind wir im Falle der Noth doch gesichert, den Sie können sich natürlich, weder auf Hrn. Schott noch Beethoven verlassen. Ich will unterdeß direkt einmal an Beethoven deswegen schreiben, wann und ob sie herauskömt, ob es möglich ist, daß ich Exemplare bis dahin haben kann, oder ein bischen sondieren ob Er mir seine Partitur copieren lassen will."

Eine Erläuterung erfährt dieser Brief durch den folgenden Bericht Hauchecornes (a. a. O. S. 18):

„Man wußte, daß (die Neunte) der Verlagshandlung Schott in Mainz zur Veröffentlichung übertragen war; wiederholte aus dem December 1824 und Januar 1825 an dieselbe gerichtete Schreiben zur Erklärung, ob das Werk vollständig bis Anfang Mai im Druck erscheinen könnte, wurden ausweichend und schließlich unterm 25. Januar ablehnend beantwortet. Wollte das Comité nun den lebhaften, vielseitig getheilten Wunsch: das Werk dennoch zur Aufführung zu bringen, durchführen, so konnte es nicht anders geschehen, als durch anderweite Bemühungen, die Partitur nebst den Stimmen direct von Wien zu beziehen und solche in hinreichender Anzahl handschriftlich vermehren zu lassen."

Die Lage schien für den brennenden Wunsch der Aachener Musikfreunde nur in der Hinsicht unangenehm, als ihnen die Nichterfüllung ihres stolzesten Festtraumes in Aussicht stand. Für den Festdirigenten und Vermittler Ries war sie es weit mehr. Nicht nur, daß er das neue Werk Beethovens selbst gar nicht, die unzulänglichen Verhältnisse, unter denen es aufgeführt werden sollte, aber nur zu gut kannte, war ihm auch der Auftrag der Beschaffung eines schon in Verlag gegebenen Stückes peinlich. Ein kurzes Schreiben aus Bonn vom 9. Februar 1825 läßt diesen Umstand ziemlich deutlich hervortreten.

„An Beethoven habe ich geschrieben, aber noch keine Antwort, auch habe ich so geschrieben, daß weder Sie noch ich compromittiert werden können, ich habe Ihm also gesagt, daß wenn Er Sie (die Neunte. D. Verf.) schicken will, so muß Er es auf der Stelle mit dem Postwagen thun, also da müssen wir in der Hoffnung leben." (An Hauchecorne.)

Vom 18. Februar 1825 hat sich dann der Brief erhalten, worin Ries dem Freunde die freudige und zugleich ernste Botschaft verkündet:

„Vor einer Stunde ... erhielt ich einen Brief von Beethoven mit der Wahrscheinlichkeit die bewußte Sinfonie und große Meße von ihm im Manuskript direkt zu erhalten — da nun schlechterdings keine Zeit mehr verlohren werden darf, so will ich so bald wie möglich zu Ihnen kommen."

„Die von dem Freunde Beethovens an ihn gerichtete Bitte fand schließlich Gehör; aber erst unterm 23. März 1825 konnte Ries dem Schreiber dieser Blätter mittheilen, daß er einen Theil der Symphonie erhalten habe, jedoch ohne Schreiben; — die Sendung bestand aus den drei ersten Theilen des Werkes nur in Partitur, und aus dem letzten Allegro mit den Chören nur in den ausgeschriebenen Stimmen; Ries bemerkte dabei: „„ich kann bisheran nichts davon urtheilen, als daß Letzteres und das Ganze fürchterlich schwer zur Aufführung ist.""

Nunmehr galt es, energisch ans Werk zu gehen, zunächst mit dem Ausschreiben der Stimmen der ersten drei Theile, die unter Anschütz' Leitung in Coblenz emsig vervielfacht wurden" (Hauchecorne, a. a. O. S. 19).

Vier Tage nach dem Eintreffen der übersandten Teile der Neunten kam endlich auch der zugehörige Brief Beethovens an. Das geht aus einem weiteren Schreiben von Ries an Hauchecorne hervor:

„Bonn 27 März 1825

Ich habe heute morgen einen Brief von Beethoven erhalten, worin Er mir schreibt, daß ich in 8 Tagen die Partitur des letzten Satzes von der Sinfonie sowohl, als noch einige andere Werken erhalten werde. Lassen Sie also einstweilen die Viol. 1mo und 2do gehörig doublieren — auch lassen Sie die Chorstimmen einigemahl gehörig doublieren, denn ich glaube nicht daß Schott sie hat, oder geben darf.
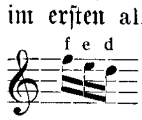
Auch werde ich eine Contrafagot Stimme noch erhalten, welche zum Finale gehört — daß Ding muß krachen."

„Allein der Partitur des vierten Theiles mit Chören wurde von einem Posttage zum anderen vergeblich entgegengesehen ...; sie blieb schließlich ganz aus, was dazu Veranlassung gab, daß solche aus den einzelnen Chor- und Orchesterstimmen in Aachen zusammengesetzt werden mußte. Dazu waren, laut der noch vorfindlichen Rechnung des Trompeters und Musikcopisten Uhlig, 34 volle Tage, gegen eine Tagegebühr von einem Thaler, benöthigt," erzählt Hauchecorne in lebhafter Erinnerung an die Außerordentlichkeit der Umstände, die die Vorbereitung zur Neunten für das erste Aachener Musikfest kennzeichneten. Um die Einzelheiten jener Zeiten aber erst recht in volles Licht zu rücken, hat er an dieser Stelle seiner „Blätter der Erinnerung" die „Uebersetzung" eines Briefes Beethovens an Ries beigefügt, den Ries ihm mit dem Vermerk „Herrn Hauchecorne zum Andenken gegeben von Ferd. Ries" hernach geschenkt hatte. Als Anhang bringt er diesen Beethoven-Brief in getreuer Nachahmung der Urschrift. Ich teile daraus hier nur das sich auf die Neunte Beziehende mit.

„Wien, den 9. April 1825.

Bester lieber Ries!

Nur eilig das Nöthigste — in der ihnen geschickten Partitur der Sinfonie ist, so viel ich mich erinnere, in der 1ten oboe im ersten all^{o} ein Fehler, und zwar im 242 Takt wo steht



statt



alle Instrumente (außer den Blechinstrumenten nur theilweise) habe ich durchgesehen, und ich glaube, sie wird so ziemlich richtig seyn, gern hätte ich ihnen meine Partitur gesendet, allein es steht mir noch eine Akademie bevor und das Manuscript ist die einzige Partit., welche ich habe ..... — da sie die Stimmen schon alle ausgeschrieben vom Finale der Sinfonie erhalten haben, so habe ich ihnen noch die Chor Direktor Stimme geschickt, sie können sollche leicht, ehe der Gesang anhebt, aus den Stimmen in Partitur setzen lassen, und wo der Gesang anhebt ist es gantz leicht mit einiger überlegung die instrumental Stimme oben über an die Gesangstimmen in Partitur anheften zu lassen es war nicht mögl. alles dieses sogleich geschrieben [zu bekommen] und in der Geschwindigkeit würden sie nicht[s] als Fehler bei diesen Copist. erhalten haben .... —

ich erwarte ohne Ermahnung, daß sie ja sorgen daß nichts weiter unter andere Hände gerathe, u. kommen sie mit Schott in Maintz zusammen, so heißt es daß ich nur aus rücksicht u. liebe für sie ihnen die Sinfonie geschickt."

sicht und Benutzung sei auch an dieser Stelle dem derzeitigen Vorsitzenden, Herrn Geh. Justizrat Springsfeld, verbindlichst gedankt. Ebenso bin ich aus ähnlichem Grunde dem Städt. Generalmusikdirektor, Herrn Dr. Peter Raabe, zu besonderem Danke verpflichtet.

Der Schluß dieses Briefes ist durch die Veröffentlichung Wegelers, dem Hauchecorne zu diesem Zwecke die Urschrift geliehen hatte, bekannt, ja fast berühmt geworden. Es ist die schöne Stelle: „leben sie wohl in den mir ewig lieben Schönen Rheingegenden, allen schönen Antheil am Leben wünsche ich ihnen u. ihrer Gattin, ihrem Vater alles Gute u. Schöne von ihrem Freunde Beethoven."

(Ich habe die vorstehenden Auszüge ohne die gutgemeinten „Verbesserungen" Hauchecornes unmittelbar nach dem Abdruck des handschriftlichen Blattes Beethovens wiedergegeben. Beethoven braucht nicht „verbessert" zu werden, in seinen oft krausen brieflichen Mitteilungen so wenig wie in seiner Musik.)

Auf diesen Wiener Brief vom 9. April 1825 nimmt dann ein Schreiben Ries' vom 17. desselben Monats mehrmals Bezug. Bezeichnend ist da besonders der Schluß, in dem es über die leidige Verlegerfrage heißt: „Sollte Schott wegen der Sinfonie anfragen, oder sich beklagen, so soll man sagen, daß Beethoven es aus alter Liebe und Achtung für mich nur getan hat." Beide, Komponist und Festdirigent, fühlen, daß bei dieser Sache etwas nicht in Ordnung war und suchen etwaigen unangenehmen Folgen vorzubeugen. Da derartige Folgen denn auch nicht eingetreten sind — wenigstens finde ich späterhin nirgendwo mehr etwas davon erwähnt —, können wir in unserer Darstellung des Ganges der damaligen Dinge von nun ab ruhig von diesem Punkte schweigen. Ueber den anderen, jedenfalls für die am Feste selbst Beteiligten sehr viel wunderen Punkt, nämlich die rechtzeitige Fertigstellung aller fraglichen Stimmen usw., kann leider immer noch nicht geschwiegen werden. Der schon erwähnte Brief von Ries aus Godesberg vom 17. April 1825 gibt von den Nöten, in denen sich Ries noch vier Wochen vor dem musikalischen „Nationalfeste" des Rheinlandes befand, ein recht anschauliches Bild. Denn er schreibt darin u. a.:

„Von Beethovens Sinfonie muß nichts weiteres doubliert werden, bis ich die Partitur gesehen habe, unmöglich können die ...?... Instrumenten verdoppelt durchs Ganze gehen. Schicken Sie mir die Partitur sobald als möglich, und von jedem Instrument eine ausgeschriebene Stimme. Sie sollen alles in einigen Tagen ganz eingerichtet zurück haben, um das weitere fertig zu machen.

..... Anschütz habe ich schon 4 mal wegen den Orchesterstimmen von Beethovens Sinfonie geschrieben, welche ich bis diesen Augenblick noch nicht erhalten habe. Ich sitze auf heißen Kohlen deswegen ....

Die Austheilung der Solostimmen in Beeth. Sinfonie finde ich sehr gut, weil wir unter uns tüchtig probieren können, und dieses Stück das gefährlichste ist, welches wir aufführen ... Ueber das Ganze kann ich noch nicht urtheilen, weil ich Ihnen die Stimmen gleich nach Empfang gesendet habe u. noch keine Partitur habe ...." (!!)

Hauchecorne antwortete umgehend und schickte auch die verlangten Sachen. Daraufhin schrieb Ries wieder an ihn:

„Godesberg d. 21 April 1825

Ihren Brief mein lieber Freund! mit den obligaten Lamentationen vom 18 April erhielt ich gestern — ebenfalls die Stimmen der Unglücks Sinfonie von Anschütz, und auch das Paquet von Beethoven — da sehe ich mich nun darunter herum — und denke und wünsche, daß wir glücklich heraus wären ....

Sie erhalten hier die General Chor und Solo Director Stimmen — und ich muß Ihnen sagen, daß es eine äußerst gefährliche Sache wird — wollen die Directoren des Festes diese ganze Sinfonie haben, so gebe ich mich kühn daran — allein, ich muß Ihnen ebenfalls auch gestehen, daß ich es für unmöglich halte, daß Zwey general Proben dazu hinreichen können — so etwas Complizirtes und Schweres existiert selbst von Beethoven nicht — kannte ich, oder einer von Ihnen dieses so sehr zusammengesetzte Orchestre — die Schwierigkeiten sind übertrieben ..... Ich bitte Sie also den Herren des Comittés folgenden Vorschlag zu machen, der uns aus der Verlegenheit ziehen könnte und unsere Ehre (die auch etwas auf dem Spiele steht (einigermaßen retten könnte.

Das Erste Allegro dieser Sinfonie, welches sehr groß ist, als Ouvertüre und Manuscript von Beethoven zugeben: wodurch wir auch Zeit zum Probieren gewinnen würden ....

Schreiben Sie mir umgehend darüber Antwort, lieber Freund, und sind guten Muthes."

Diese letztere Aufforderung an den Aachener Freund mutet ziemlich merkwürdig an, da Ries doch selber in den schwersten Sorgen steckte. Sie will aber wohl in Verbindung mit den „obligaten Lamentationen" Hauchecornes gebracht und von dort aus verstanden werden. Viel merkwürdiger und von unserem heutigen Standpunkte aus unverständlich, wenn nicht gar unverantwortlich, ist der Vorschlag Ries', nur den ersten Satz der neuen Symphonie zu spielen und zwar als „Ouvertüre und Manuscript von Beethoven". Doch gibt es auch für diesen, für einen Schüler Beethovens noch besonders befremdenden Vorschlag eine Erklärung, ja sogar eine Entschuldigung. Ries verfügte nämlich für die Veranstaltung des Aachener Musikfestes weder über ein wohlgeschultes, einheitliches Orchester, noch über einen ebensolchen Chor. Vielmehr bestanden Chor und Orchester der damaligen Musikfeste aus zum allergrößten Teile verstreut im Rheinlande, Westfalen und Belgien wohnenden Liebhabern, deren Einzelkönnen zwar häufig als hervorragend gerühmt wird, deren Zusammenspiel indes naturgemäß sehr viel zu wünschen übrig ließ. Gelegentlich hilft eben auch das beste Streben nicht über unerläßlich erfüllt sein wollende Vorbedingungen für die glückliche Ausführung eines Werkes hinweg. In rechter Würdigung dieser Umstände werden wir Ries nun voll beipflichten können, wenn er glaubte, „die Ehre" der Veranstalter und Ausführenden stände „auf dem Spiele" bei diesem unerhört schwierigen Werke. Immerhin: lieber würden wir es heute sehen, wenn er seinen Auftraggebern gesagt hätte: entweder ganz oder gar nicht, wie er es vier Jahre später, bei Gelegenheit des nächsten Musikfestes, als es sich um die „Eroika" handelte, einmal wirklich getan hat.

Aus einer früheren Andeutung ist meinen Lesern bekannt, daß das Komitee an seinem ursprünglichen Plane, die Symphonie vollständig herauszubringen, festhielt. Infolgedessen gab sich Ferdinand Ries denn auch „kühnen Muthes" daran, alles so vorzubereiten, wie es die Bedeutung von Werk und Fest forderten. Doch wollte es seinen und aller Mitwirkenden ernstesten Anstrengungen nicht gelingen, alle Teile der Symphonie zu bewältigen. „Und zwar hauptsächlich wegen der Mitwirkung vieler fremder und im Zusammenspiel ungewohnter Musiker des Inlandes und des benachbarten Auslandes," wie Hauchecorne in Bestätigung der zuvor gehegten Befürchtungen Ries' schreibt. „Auf das dringende Anrathen von Ries wurde daher, bei der Kürze der Zeit ... — zwar mit tiefem Bedauern, jedoch durch die Nothwendigkeit gezwungen — beschlossen, einige Stellen aus dem Adagio und das Scherzo bei der Aufführung zu übergehen."

Welche Stellen aus dem Adagio ausgelassen werden mußten und wie dieses dann mit dem Chorteile verbunden worden ist, ist nirgendwo mitgeteilt.

Die Festteilnehmer haben in ihrer Mehrzahl wohl so wenig gewußt wie gemerkt, daß in der ihnen sowieso riesenhaft und überwältigend vorkommenden neuen Symphonie Beethovens wichtige Teile fehlten. Darum kann Hauchecorne auch mit freudigem Stolze berichten:

„Dennoch verfehlte diese Aufführung den erwarteten Effekt nicht und riß die Zuhörer zu allgemeiner Bewunderung hin."

Ries wurde nach dem Feste — dessen Schluß übrigens noch Beethovens Oratorium „Christus am Oelberge" brachte — überschwenglich gefeiert. Zweifellos hatte er sich diese Ehrungen wohlverdient, und zwar sowohl im Hinblick auf das Gelingen des ganzen Festwerkes, als auch und besonders im Hinblick auf Beethovens Neunte. Es gab seinerzeit ganz sicher nicht viele Dirigenten, die dem neuesten Werke Beethovens so viel Liebe und Verstehen, seiner geistgerechten Aufführung so viel Sorgfalt und echte Begeisterung entgegenbrachten, wie gerade er. Daß das Ganze schließlich nicht gelungen, ist am allerwenigsten seine Schuld. Von „Schuld" spricht man in diesem Falle am besten wohl überhaupt nicht. Denn niemand hatte

auch nur das geringste versäumt, was zum Gedeihen der Gesamtaufführung nötig gewesen wäre zu vollbringen. Aber Meister Beethoven grollte in der Ferne, als er von der nur stückweisen Aufführung seiner Neunten hörte. Dies klingt noch deutlich aus einem Briefe heraus, den Ries am 18. Januar 1829 von Frankfurt aus an Hauchecorne nach Aachen schickte und worin er zu der vom Festausschuß beabsichtigten Wiedergabe nur des letzten Satzes der „Eroika" entschieden ablehnend Stellung nimmt. Der betreffende Absatz hat folgenden Wortlaut:

„Man tadelt einen Künstler heimlich, wenn man sein zusammengedachtes Werk zerstückelt [soll heißen: der ein zusammengedachtes Werk zerstückelt] — oder etwas ausläßt — Beethoven war mit mir unzufrieden, daß ich bey ihrem vorigen Feste ein Theil des Adagios, und Scherzo weggelassen hatte — er hat mir deswegen geschrieben."

War es bei den früheren Niederrheinischen Musikfesten schon durchweg üblich gewesen, eine Schöpfung Beethovens aufzuführen, so wurde dieser Brauch nun, nachdem die Neunte so durchgeschlagen hatte, schier zu einer selbstverständlichen Ehrenpflicht gegenüber Rheinlands größtem Sohne. Als einmal in späteren Jahrzehnten kein Beethovensches Werk aufs Programm gesetzt wurde, glaubten die Veranstalter sich deswegen im Vorwort des Festbuches regelrecht entschuldigen zu müssen.

Besonders in Aachen ist seit jenem für sein örtliches so gut wie für das gesamte westdeutsche Musikleben bedeutungsvollen Musikfeste des Jahres 1825 die Pflege Beethovenscher Symphonien wie überhaupt Beethovenscher Tondichtungen eine Ueberlieferung so festsitzender Art geworden, daß sich ihr in dem seit jenen Pfingsttagen verflossenen Jahrhundert kein Leiter unserer musikalischen Geschicke hat entziehen können. Und sicher auch nicht hat entziehen mögen, im Gegenteil.

So ist die zweite deutsche Aufführung von Ludwig van Beethovens Neunter, zu Pfingsten des Jahres 1825 in Aachen bewerkstelligt, von bedeutendem Erfolge für das Verständnis und die Verbreitung Beethovenscher Kunst gewesen und darum wohl wert, bekannt und beachtet zu werden. Aufrichtiger Dank und ehrliche Bewunderung werden dann denen von neuem zuteil werden, die damals unter den widerstrebendsten Verhältnissen aus lauter reiner Begeisterung für die — wenn auch vielfach nur erst geahnte — überragende Größe Beethovens ihre besten Kräfte hergaben und so wahrhaft schaffend in die Zukunft der deutschen Tonkunst hinauswirkten.

An Adolf Busch.

Der erste Ton, von Deiner Gnadenhand erzeugt
Klang durch den menschenüberfüllten Saal
Da wurden mir die Vielen stumme Qual
Geschloss'nen Aug's, hab ich mein Haupt gebeugt.

Mein werktagmüdes Herz befreiten lind
Die reinen Töne, und ich wurde Traum . . . .
Da toste Beifall durch den hohen Raum
Und zitternd ging ich, wie ein Kind.

Gretel Bührer-Schultheiß.

Ein Meister der Flöte.

Zu Wilhelm Barges 84. Geburtstage (23. November).

Es ist heutzutage zur Seltenheit geworden, in einem Konzert auch einmal einen Solovortrag auf einem Blasinstrument zu hören. Klavier, Geige und Cello beherrschen das Feld; die Blasinstrumente sind leider fast ganz in das Orchester abgedrängt worden. Das war nicht immer so. Noch bis vor wenigen Jahrzehnten konnte man im Konzertsaal auch Einzelvorträge auf einem Blasinstrument hören. Vortreffliche Künstler auf der Flöte, der Klarinette, dem Waldhorn usw. verstanden es, die charakteristischen Klangschönheiten ihrer Instrumente zu entfalten und auch in jeder andern Hinsicht hohen Anforderungen gerecht zu werden.

Unter den Virtuosen, die als Bläser in jener Zeit Glänzendes leisteten, ragt ein Mann hervor, der sowohl als Mensch wie als Künstler eine eingehende Würdigung verdient. Es ist der ausgezeichnete Flötist Wilhelm Barge.

Er wurde am 23. November 1836 zu Wulfsahl bei Dannenberg (Hannover) geboren. Sein Elternhaus lag weltabgeschieden an der Elbe. Die Eltern, brave Landleute, lebten in sehr dürftigen Verhältnissen. Schon frühzeitig erwachte bei dem begabten Jungen die Liebe zur Musik. Es ist reizvoll zu erfahren, wie er gerade zur Flöte kam. Barge erzählt darüber in seinen „Erinnerungen aus meiner Jugend und Werdezeit" das folgende: „Mir stand zunächst kein anderes Instrument zur Verfügung als eine sehr primitive Handharmonika, auf der ich mit Leichtigkeit alle von mir gehörten Melodien wiederzugeben vermochte. Natürlich gab ich meine Kunst gerne zum besten, wenn nur jemand da war, der sie hören wollte. Eines Tages, ich mag wohl 9 Jahre alt gewesen sein, kam ein entfernter Verwandter zu meinen Eltern zum Besuch; selbstverständlich spielte ich auch ihm etwas auf meiner Handharmonika vor. Nachdem er meine Kunst genügend bewundert hatte, teilte er uns mit, daß er im Besitz einer Flöte sei, mit der er eigentlich nichts anzufangen wisse; er glaube, daß mir das Instrument vielleicht nützlicher sein könne als ihm, er wolle es mir schenken. Meine Freude über das Geschenk war grenzenlos. Noch an demselben Tag unternahm ich die lange Wanderung zu dem Verwandten, um sobald als möglich in den Besitz der Flöte zu kommen. Es dauerte dann keine zwei Tage, bis ich ohne jede Anleitung die Melodie ‚Nun danket alle Gott' auf meiner Flöte herausbrachte." In der Folge machte unser Kunstjünger durch rastlosen Fleiß schöne Fortschritte. Als er in seinem 17. Lebensjahr den Vater durch den Tod verloren hatte, war er darauf angewiesen, seinen Lebensunterhalt durch eigene Kraft zu erwerben. Er entschloß sich, Militärmusiker zu werden. Seine Schritte in dieser Hinsicht sollten sich aber zu einem wahren Leidensweg gestalten. Fast ohne Mittel, unternahm der Jüngling teils zu Fuß teils als „blinder Passagier" die Reise nach Hannover (etwa 140 km). Dort bot er seine Dienste mehreren Kapellmeistern an, wurde aber, zum Teil mit Hohn, abgewiesen. Schweren Herzens über den Mißerfolg kehrte er in die Heimat zurück. Doch nach wenigen Monaten machte er sich wiederum auf den Weg nach Hannover, und diesmal sah er seinen sehnsüchtigen Wunsch erfüllt: er wurde nach vorausgegangenem Probespiel in die Kapelle des Leibregiments eingestellt. Allerdings mußte er sich nach damaligem Brauch verpflichten, sieben Jahre bei der Regimentsmusik zu dienen, doch darauf ging er freudig ein, hielt er es doch für ein großes Glück, überhaupt angenommen worden zu sein.

Nun begann aber eine Sorge anderer Art unseren jugendlichen Musiker zu bedrücken. Er wurde immer mehr gewahr, daß seine Leistungen als Flötist noch recht mangelhaft waren, hatte er doch nie eigentlichen Unterricht gehabt. Sein ganzes Streben war deshalb darauf gerichtet, sich musikalisch weiterzubilden und vor allem guten Unterricht im Flötenspiel zu erhalten. So faßte er sich eines Tages ein Herz und ging zu dem berühmten Flötisten, Kammermusikus C. Heinemeyer. Als Barge ihn bat, ihm doch Unterricht zu geben, entschuldigte sich der sonst sehr menschenfreundliche Künstler unter Hinweis auf sein vorgerücktes Alter und verwies ihn an den zweiten Flötisten der Hofkapelle. Vertrauensvoll wandte sich Barge an den letzteren, er erfuhr aber von dem hochmütigen Herrn eine furchtbare Enttäuschung. Dieser sagte ihm nach oberflächlicher Prüfung kurz und bündig: „Sie haben absolut kein Talent zur Flöte. Unterrichten kann ich Sie nicht, aber einen guten Rat will ich Ihnen geben, werden Sie Großetrommelschläger, dazu reicht's!" Nach solch vernichtendem Urteil verlor Barge zunächst allen Mut; doch was half's, er war nun einmal als Flötist des Leibregiments auf sieben Jahre festgenagelt, er mußte sehen, wie er durchkam. Da er niemand fand, der ihn unterrichtete, so war er auch weiterhin auf das Selbststudium

angewiesen. Das Schlimmste dabei war, daß ihm Geldmittel fehlten, um die Werke zu beschaffen, die ihn hätten fördern können. In dieser Not schuf er sich seinen Uebungsstoff selber und arbeitete in strenger Selbstzucht an seiner Vervollkommnung. Zugleich nahm er jede Gelegenheit wahr, gute Musik zu hören. Schließlich hatte er das Glück, in den Zwischenakt- und Ballettmusiken des Hoftheaters mitwirken zu dürfen. Bei einer Vorstellung wurde der im Publikum anwesende, bereits erwähnte Flötenvirtuose C. Heinemeyer auf Barges schönen Ton aufmerksam. Heinemeyer ließ ihm sagen, er möge ihn doch gelegentlich besuchen. Als Barge der Einladung nachkam, empfing ihn Heinemeyer auf das freundlichste und sagte ihm: „Zum Unterrichten bin ich zu alt, aber ich will Ihnen gern ratend zur Seite stehen, wenn Sie etwas einstudieren wollen". Barge nahm das Anerbieten dankend an und machte mit großem Nutzen oft davon Gebrauch, ohne daß Heinemeyer eine Entschädigung dafür angenommen hätte.



Wilhelm Barge.

Mit seinen Fortschritten in der Kunst und durch Nebenverdienst gestaltete sich auch Barges allgemeine Lebenslage günstiger. Seine Leistungen als Soloflötist der Regimentskapelle fanden steigende Anerkennung. Dennoch hatte er das Soldatenleben gründlich satt, harmonierte es doch gar nicht mit seinen künstlerischen Bestrebungen. Hinsichtlich seiner Weiterbildung faßte er neue Entschlüsse. Er sah ein, daß es unbedingt nötig sei, sich auch mit der Theorie der Musik zu beschäftigen. Nachdem er im Flötenspiel ohne Führung eines Lehrers vorwärts gekommen war, hoffte er, ihn auch in der Theorie entbehren zu können. Durch unermüdlichen Fleiß wurde er der Schwierigkeiten auch Herr. So verging ihm die Zeit, die er noch zu dienen hatte, verhältnismäßig schnell.

Nach seiner Entlassung vom Militär wandte sich Barge zunächst nach Bremen, woselbst er kurze Zeit in einem Konzertorchester spielte. Von da wurde er zum Probespiel nach Detmold berufen, wo die erste Flötistenstelle in der Hofkapelle frei geworden war. Barge hatte die Freude, sie zu erlangen. Jetzt folgten glückliche Jahre der Sammlung und des Reifens. Mit der Zeit wurden die ersten Kunststätten Deutschlands auf ihn aufmerksam. Im Jahre 1867 erhielt Barge, der mittlerweile in den Ehestand getreten war, einen Ruf als Erster Flötist an das Gewandhausorchester zu Leipzig. Diese Stellung bekleidete er 28 Jahre (bis 1895) als ein hochgeschätztes Mitglied des berühmten Orchesters. Seine damaligen Leistungen sind noch heute unvergessen; Männer wie Reinecke, Ferdinand David, Hans von Bülow und Nikisch haben ihm volle Anerkennung gezollt.

Barges Spiel zu lauschen war ein erlesener Genuß. Sein Ton war von auffallendem Wohlklang, voll und edel, dabei nuancenreich und durchaus rein in der Tongebung. Ein warm empfundener, seelenvoller Vortrag verband sich mit einem tiefen Eingehen in den inneren Gehalt des Tonstücks. Besonders geschätzt war Barge als Mozart-Spieler, dessen Flötenkompositionen er zu herrlicher Wirkung brachte. Sehr schön blies er auch Sonaten von Händel, ein Konzert von Quantz, dem Lehrer Friedrichs des Großen, sowie kleinere Werke von Spohr und Schumann. Hier sei noch einer bewundernswerten Leistung in den Konzerten des Gewandhausorchesters gedacht: wir meinen den Vortrag des äußerst heiklen Solos in dem Scherzo aus der Sommernachtstraummusik von Mendelssohn. Der Schluß dieses Scherzos und mit ihm die Gesamtwirkung desselben ist, wie bekannt, von der Unfehlbarkeit der Flöte abhängig; versagt dieser in den lange andauernden Staccatogängen ein einziges Tönchen, so wird der Zauber des poesievollen Tongebildes gestört. Barge löste diese Aufgabe erstaunlich leicht und sicher. Er war übrigens nicht nur ein Virtuose im herkömmlichen Sinne, sondern recht eigentlich ein feinfühlender Tonpoet. Auf diese seine Wesensart dürfte es auch zurückzuführen sein, daß Barge für sein Spiel die Flöte alten Systems verwendete; diese hat er ob ihres charakteristischen, weichen Tons der neueren Böhm-Flöte stets vorgezogen.

Als im Jahre 1882 das Leipziger Konservatorium Unterricht für Blasinstrumente einrichtete, wurde Barge auch die Stellung als Lehrer für Flötenspiel übertragen. Er hatte dieses Amt bis zum Jahre 1908 inne. In dieser langen Zeit bildete er eine stattliche Reihe von Schülern aus, die nun ihrerseits in den verschiedensten Orchestern Deutschlands, und auch im Auslande, wirken. Barges Schüler gedenken noch heute dankbar seiner hervorragenden Lehrbefähigung und nicht minder seines lauteren Charakters, seiner Liebenswürdigkeit und feinen Bildung.

In der Fülle seines Wirkens fand Barge noch Zeit zu literarischen Arbeiten. Neben Studien für den Berufsmusiker hat er namentlich auch die kunstbeflissene Jugend und die Hausmusik mit Werken von dauerndem Werte bedacht. Erwähnt sei hier nur seine weit verbreitete „Praktische Flötenschule" und seine Bearbeitungen von klassischen Liedern und Volksliedern für zwei Flöten, in deren Begleitstimme mehr Kunst steckt als mancher ahnt. Außerdem hat er eine Reihe von Uebertragungen klassischer und moderner Kompositionen für Flöte und Klavier veröffentlicht, die von einem geläuterten Geschmack zeugen.

Der jetzt hochbetagte, doch verhältnismäßig noch rüstige Künstler bringt seinen Lebensabend in Hannover zu. Am 23. November ist es ihm, so Gott will, vergönnt, seinen 84. Geburtstag zu begehen. Wir beglückwünschen ihn dazu auf das herzlichste, möge er uns noch lange erhalten bleiben! Blicken wir zurück auf den dornenvollen Lebensweg dieses Mannes, so müssen wir seine Willenskraft und Ausdauer bewundern. Hervorgegangen aus den ärmlichsten Verhältnissen, von Hemmungen aller Art umfangen, hat er sich dennoch aus eigener Kraft emporgerungen zu den Höhen der Kunst.

C. Bürk (Stuttgart).

Franz Schreker: „Das Spielwerk".

Uraufführung am Nationaltheater in München am 30. Oktober.

Ursprünglich eine dreiaktige Oper; aufgeführt in Wien und Frankfurt a. M. vor etwa sieben Jahren. Das Werk verschwand aber rasch von der Bühne. Die neugewonnene Fassung („Münchner Bearbeitung" genannt) zeigt nurmehr einen Akt und heißt die Schöpfung „Mysterium". Sie tastet in den Bezirk des Märchenhaften, Mystischen und Symbolistischen. Es ist wenig verlockend und, die Wahrheit zu sagen, ziemlich zwecklos, der Motivik und der Psychologie dieses Dramas nachzuspüren. Seine Geschehnisse, unplastisch geformt, auf verschiedene Weise deutbar, die dramatische Idee durch die innere und äußere Aktivität der Figuren durchaus ungenügend und unklar versinnlichend, lassen den Zuschauer ziemlich gleichgültig, wie die Gestalten des Dramas selbst.

Unter ihnen ragen hervor: Meister Florian, ein früh gealterter Mann mit gramvollem Gesicht, von einem wehmütig glücklichen Lächeln verschönt, der Schöpfer eines wunderbaren Spielwerks, „geschaffen allein Erhab'nes zu künden". — Der Meister, der Weib und Sohn verstoßen hat, war nahe daran, das Werk seines Lebens zu zertrümmern; denn

es diente „frevlem Getön“ und es ist keiner da, der's zu reinem Tönen bringen könnte. Ein frischer Wanderbursch vollbringt mit seinem Flötenspiel ein Zwiefaches: durch ihn kommt das Spielwerk zu wunderbarem Erklingen und er ist auch der „Erlöser der ‚kranken‘ Prinzessin“. Diese Prinzessin ist eine echt Schrekerische Frauengestalt; eine Figur, die in die besondere, für Schreker charakteristische erotische Sphäre taucht. Ein Weib, krank, müde, sehnsüchtig in der Vibration ihrer Sinnlichkeit. Mit einem Einschlag von Hyperästhesie in den „erogenen“ Zonen, von Psychopathia sexualis. — Nebenfiguren sind Wolf (einstmals Florians Gehilfe), ein verwahrlost aussehender Mann mit brutalen Gesichtszügen und der Kastellan des Schlosses in der Nähe einer mittelalterlichen Stadt.

So mangelhaft und unbefriedigend der Bau der Handlung auch ist: der Phantasie Schrekers in Verbindung mit der musikalischen Gestaltung gewisser einzelner Szenen und Momente gelang es, einige Bühnenvorgänge zu schaffen, die stärkeren Eindruck erwecken, unmittelbar bewegen. Ich rechne zu ihnen die Szene, wo vier Männer einen Toten vor des Meisters Haus tragen; den seltsamen festlichen Aufzug, der sich vom Schlosse nach abwärts bewegt; endlich auch die Schlußszene mit dem sterbenden Sohne des Meisters, den die Mutter zur Ruhe singt. Etwas Menschliches, Ergreifendes liegt in dieser Szene, in diesem mütterlichen Gesang, der seine ganze starke Wirkung freilich von dem herrlichen Organ der Darstellerin (Luise Willer) empfing. — Die Dichtung Schrekers enthält sprachlich Banales und Schönes. Seine Musik mancherlei Packendes und Suggestives. Als Harmoniker zeigt sich Schreker von der bekannten „klangweltlerischen“ Seite; seine melodische Zeugungskraft ist in diesem Werke ziemlich schwach. Die Melodik des Spielwerks ist weniger italienisierend als die der Gezeichneten. Von besonderem und mitunter auch sehr feinem, die Vorgänge verdeutlichendem Reiz sind die koloristischen und klangvisionären Elemente der Schrekerschen Musik.

Die Aufführung stand auf bedeutender künstlerischer Höhe. Bruno Walter leistete als Dirigent Außerordentliches. Schreker hat an ihm einen schlechthin idealen Interpreten seiner Werke. Die Spielleitung war bei Anton v. Fuchs in guten Händen. Die nicht leichten szenischen Probleme löste der geschmacklich wie künstlerisch fein gebildete Leo Pasetti so gut wie möglich. Von den Darstellern sind neben der schon erwähnten Luise Willer (Graben-Liese), Emil Schipper (Florian), Otto Wolf (der Bursch), Nelly Merz (Prinzessin), Alfred Jerger (Wolf) und Julius Pleß (Kastellan) ihrer ausgezeichneten gesanglichen und schauspielerischen Leistungen wegen der wärmsten Anerkennung wert. Der Komponist wurde am Schlusse oft gerufen. R. W.

Puccini: „Der Mantel“, „Schwester Angelika“, „Gianni Schicchi“.

Uraufführung an der Wiener Staatsoper.

Zunächst, wie gewöhnlich, eine neue Oper Puccinis — und schon regt sich der Protest gegen den Text. Irgendwie ist er gewiß eine Spekulation à la baisse, auf die niedrigen Theaterinstinkte eines sensationslüsternen Unterdurchschnittspublikums. Auch diesmal „Der Mantel“. Etwa so, wie wenn „Kabale und Liebe“ hieße „Die Limonade“, oder Hamlet „Der Degen“. Nicht, daß ein symbolisch determiniertes Objekt okkulte Bedeutung erhielte, schicksalhaft betont würde. Bewahre. Worüber Platens „verhängnisvolle Gabel“ schon gelacht hat, das bedeutungs- und belanglose, ganz beliebig-zufällige Requisit wird mit schlauem Augenzwinkern zu dramatischer Bedeutung aufgepumpt. Dieser bei allen Haaren herbeigezogene Mantel hat vor Zeiten Frau und Kind des Seineschiffers Marcel zugedeckt. Seitdem ist das Kind gestorben, die Frau zur Ehebrecherin geworden. Nun umhüllt er seinen Besitzer, da dieser gerade seinen Nebenbuhler Henri erwürgt, umhüllt noch den Leichnam, den der Mörder neben sich darunter verbirgt. Wozu? Damit er die Unheil ahnende Frau unter das erinnerungsreiche Kleidungsstück locken kann, aus dessen geöffneten Falten er ihr den toten Geliebten vor die Füße wirft! Wenn das nicht Leichenschändung ist! Zum zweiten: Schwester Angelika. Auch hier ein Minimum an Handlung. Die Nonne büßt seit sieben Jahren im Kloster ihre Verfehlung, allem entsagend, nur einem nicht: der Erinnerung an ihr in Sünde empfangenes und geborenes Kind. Die alte fürstliche Muhme verlangt ihren Verzicht auf ihren weltlichen Besitz zugunsten ihrer jüngeren Schwester, die Braut ist. Wer ist der Bräutigam? Wer anders, als der Verführer Schwester Angelikas, der Vater ihres Kindes. Was ist's mit dem Kinde? Natürlich seit zwei Jahren (!) tot! Die alte Methode, die Armen ihrer Pein zu überlassen. Die Verzweifelte vergiftet sich. Dann erst fällt ihr die neue Todsünde auf die Seele, sie wird ihr Kind auch im Jenseits nicht wiedersehen. Aus solchem Dilemma kann niemand helfen, als eine Madonna ex machina. Die Kulissen fallen und wie seinerzeit die trostlose Langeweile des Männerklosters im „Gaukler unserer lieben Frau“ (keine Frauenstimme!) wird hier die womöglich noch langweiligere Monotonie des Frauenklosters (keine Männerstimme!) durch das ganz identische Wunder abgelöst. Die Himmelskönigin — ich seh's am Glanze — erscheint in der wohlbekannten Gregorschen Beleuchtungskapelle, an Wolken, Lichtern und Christkindchen wird nicht gespart und der Gaukler unserer lieben Frau quittiert den Beifall des ergriffenen Publikums. Zum dritten: Gianni Schicchi. Und das ist einer der besten Witze und wahrhaftig wie eine feine symbolische Ironie. Will der Maestro, wie hier, wirklich einmal, unbeschwert, ohne Augenblinzeln, unbefangen, übermütig, harmlos lustig lachen, so fängt er damit an, daß ein Toter aus seinem Bett geworfen werden und einem andern Platz machen muß! Er und Nestroy können die Schlamperei nicht leiden. Im übrigen ist diese Episode aus dem alten Vater Dante wirklich von erquicklichem Humor, und Schicchi, der die Betrüger betrügt, und die erbschleichenden Verwandten um das Beste des Erbgutes hintergeht, das er im Namen des Verstorbenen sich selber vermacht — nicht ohne dabei nach guter Lustspielsitte seiner Tochter zu ihrem geliebten Mann zu verhelfen, ein ergötzlich sympathischer Spitzbube. Bezeichnend, daß die sadistische Vorliebe für den geschundenen Lavaradossi, die aufgeschlitzte Butterfly, den halbgehenkten Liebhaber des Mädchens aus dem goldenen Westen sich sogar hier, einen Moment nur, aber doch, in einer feineres Empfinden verletzenden Weise bemerkbar macht, nämlich in dem Lied von dem Armstummel, mit dem der wegen Fälschung zum Verlust einer Hand und zur Verbannung Verurteilte seine Vaterstadt zum Abschied zu grüßen pflegt. —

Die Musik zu diesen drei inhaltsarmen Einaktern steht so hoch über „Rondine“ wie unter Puccinis besten Eingebungen. Stupend wie stets die Beherrschung des Theaters. Nun freilich, Kulissen malt man anders als Porträts. Auf Illusion kommt es an, auf Täuschung. Am besten gelingt es im ersten Stück, mit virtuos durchgehaltener Grundstimmung, die aus düsterer Abendröte, Monotonie der Flußlandschaft, hartem Lastträgerschicksal den wirksamsten Untergrund für grelles Geschehen schafft und ihn durch heitere (der köstliche Ulk des verstimmten Leierkastens, die hübsche Reminiszenz an die Bohème-Mimi) und skurrile Momente („das Frettchen“, eine Art Rattenmamsell und ihre interessante Kater-Murr-Ballade) klug belebt. Eine schön gesteigerte Kantilene singt von Paris und leuchtet hell in das Grau der unheilschwangeren Stimmung. Fast ergreifend die Schilderung sozialer Bedrängnis dieser kleinen eintönigen Existenzen. Enttäuschend die Scène a faire, die ein Strauß wohl aufregender illustriert hätte. Am bescheidensten hält sich die Erfindung in den blassen Konturen des Frauenklosters. Der Heiligenschein trügt. Erst in der dramatischen Zusammenkunft von Nichte und Muhme hebt sich die Melodik mit eindringlicher Gebärde, die Dramatik in der Verzweiflung der trauernden Mutter. Nur Puccini konnte es wagen, eine chromatische Schmerzensfigur in sechzehn aufeinanderfolgenden Takten sechzehnmal zu wiederholen. Eine weiche schmerzlösende Durmelodie ist nicht reich genug, ein symphonisches Intermezzo zu speisen. Die musikalische Illustration der Schlußapotheose ist ziemlich konventionell. Unvergleichlich lebendiger, die Krone der drei, ist das Satyrspiel, das den Tragödien folgt. Hier findet sich etwas vom Geiste und noch mehr von der Technik des unsterblichen Verdi-Falstaff. Neu ist hier die konsequente motivische Verarbeitung eines hübschen rhythmischen Einfalles. Meisterhaft die Gliederung durch neue in den temperamentschwingenden Wirbel eingefügte lyrische Haltepunkte, die freilich im verschämten 6/8-Takt die 3/4 der Operette nicht immer verstecken können. Aber aus Dantes Hölle entschlüpften zugleich mit dem Lumpen Schicchi so viele reizende Sprühteufelchen echter Buffolaune, daß man der artigen Schlußwendung gerne folgt und mildernde Umstände applaudierend bewilligt.

Die Faktur Puccinis — immerhin, es ist die seine — ist im ganzen die gleiche, bekannte, sichere geblieben. Seine Harmonik ergeht sich noch immer in den Quinten- und Quartengängen, die zu Zeiten der Bohème auf uns Junge so alarmierend gewirkt hat, liebt Dreiklangs- und Nebenseptimenfolgen, und bestätigt auch mit Ganztönen ihre westlich-französische Orientierung. Sauber, fein und elegant präsentiert sich das Orchester, etwas blasser, etwas älter geworden, die einstens jugendlich prangende Kantilene, bezaubernd, wie auch der Klang der unnachahmlich behandelten Gesangsstimmen, was die Herren Wiedemann, Piccaver, Madl und Norbert, die Damen Jeritza, Lehmann, Kittel, Mihaczek und Born in denkbar angenehmster Weise zu nutzen verstanden, wie denn überhaupt die ganze Aufführung unter Schalks und Wymetals Leitung von einer glanzvollen Vollkommenheit war, deren sich heute nicht leicht eine zweite Bühne zu rühmen vermöchte. Dieses Triptychon — so hieß diese Dreiheit ursprünglich — hat ein Meister gemalt, der auch, ohne es signiert zu haben, erkannt und geschätzt würde. Nur — die Farben dunkeln nach. Ein Makart der Musik? Dr. R. St. Hoffmann.

Gustave Doret: „Der Zwerg vom Haslital“.

Märchenoper von Henri Cain und D. Baud-Bovy.

Uraufführung am Stadttheater in Zürich.

Die Uraufführung dieses Werkes (in deutscher Uebertragung) am Züricher Stadttheater ist als Nachtrag zum schweizerischen Tonkünstlerfest anzusehen. Eine Märchenoper aus französischer Feder! Dem Französischen fehlt der Ausdruck für das, was wir „Märchen“ nennen, dem Franzosen, wenn auch nicht gerader Sinn für die Bedeutung des Ausdrucks, so doch das Gefühl für echten Märchenton und Märchenduft. Auch die Musik Dorets, die ländlich-schlichte und ausgelassen-burleske Töne findet, versagt vor der Geisterwelt; auch ihr fehlt jener traumhafte Zauber, der Große wieder zum wundergläubigen Kinde macht.

Die Fabel gäbe ein hübsches Geschichtchen, ist wohl auch einem jener vielen Volksmärchen entnommen, die von Böses strafenden und Gutes überreich vergeltenden Zwergen handeln. Zwei Liebende können

nicht zusammenkommen, weil der reiche Gastwirt und Vater des Mädchens vom armen Bauernburschen Franzel fordert, daß er so reich zu werden habe, wie er selber ist. Ein Zwerglein wird von Holzbauern eingefangen, der reiche Protz verspottet's, der arme Franz kauft's los und läßt es laufen. Dies die Exposition, d. h. der erste Akt. Der zweite ist die breite Soloszene des verarmenden Gastwirts, dem alles fehl schlägt, bis zuletzt unter Zwergenspuk sein Heim in Flammen aufgeht. Der dritte Akt überrascht insofern, als wir einen reich heimkehrenden Franzel erwarten, statt dessen einen Verzweifelnden ermattet in den Schnee sinken sehen. Aber es kommt noch und zwar in Gestalt des Zwergenkönigs höchstselber. Dem braven Franz läßt er eine ganze Vase voll Gold überreichen; auch dem Gastwirt wird, trotzdem er sich andauernd als der Zwergenwelt erbittertster Gegner gebärdet, ein Beutelchen Goldes zugesteckt. Als Liebesgeschichte kalt und flau, als Märchen arm und stimmungslos, als Bühnenwerk ohne jede Entwicklung oder Motivierung — was sollte die Musik mit diesem Vorwurf anfangen? Frühere Opernkomponisten hatten — wenn sie wenig hatten — doch Sinn für das theatralisch Wirksame. Einzig in der Zeit inhaltsloser Nur-Klangmacherei oder Kehlfertigkeitshuldigung war man ebenso gleichgültig gegen die Dichtung — und damals kamen wenigstens die Sänger noch auf ihre Rechnung! Ist die Musik von heute so unbescheiden, daß sie glaubt, alles vergolden zu können, oder so kleinmütig, daß sie ihre Rechte an ein bühnenmäßiges und zugleich musikalisches Opernbuch von vorneherein aufgibt? Anna Roner.

Musikbriefe

Donaueschingen. Das vergangene Konzertjahr der „Gesellschaft der Musikfreunde" schloß am 24. Oktober mit einem Symphoniekonzert, in dem Anna Hegners reife Kunst in dem temperamentvoll und großzügig wiedergegebenen Mendelssohn-Konzert besondere Wirkung ausübte. Von den mannigfachen musikalischen Genüssen, die die Saison gebracht hat, beanspruchte besondere Bedeutung die hier bereits gemeldete erstmalige Aufführung vergessener Werke Konradin Kreutzers, seiner „Szenen aus Goethes Faust", eines Quartetts für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello und des Klavierkonzerts c moll. Noch mehr wie bisher sollen im beginnenden Konzertjahr, für das bis jetzt Alfred Hoehn, Professor Willi Rehberg, Walter Rehberg, Anna Hegner, Jeanne Schwendt und das Wendling-Quartett verpflichtet sind, die in der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek schlummernden Denkmäler der Tonkunst früherer Zeiten zum Leben erweckt werden. Daneben hat sich die „Gesellschaft der Musikfreunde", die in dem Fürsten zu Fürstenberg einen verständnisvollen Förderer besitzt, zur besonderen Aufgabe gestellt, sich für die lebenden deutschen Komponisten kräftig einzusetzen. Für nächsten Sommer ist eine Reihe von Konzerten geplant, die ausschließlich Kammermusik noch nicht anerkannter oder noch umstrittener neuzeitlicher Tonsetzer zur Aufführung bringen sollen.

*

Kristiania (Symphonie-Schulkonzerte.) Als die hiesige philharmonische Gesellschaft vor einigen Wochen ihren Winterspielplan begann, wollte man den gewöhnlichen Symphonie- und Solistenabenden versuchsweise Konzerte mit erzieherischen Zwecken angliedern, für die als Zuhörer nach Möglichkeit alle Schulkinder der städtischen Volks- und Mittelschulen gegen ein geringes Eintrittsgeld Zutritt haben sollten. Man kam mit den Schulbehörden dahin überein, das Alter der jugendlichen Zuhörer möglichst weit herabzusetzen, um auch den Unterklassen Zugang zu verschaffen. Ueber den erzieherischen Wert solcher Veranstaltungen kann sich wohl niemand hinwegtäuschen. Kinder selbst aus bessergestellten Familien, die — ohne Uebertreibung — seitdem sie allein auf den Beinen stehen können, von Kino zu Kino ziehen und dort nebenbei in den allermeisten Fällen höchst zweifelhafte unkünstlerische Musik hören, können durch den Besuch der Kinder-Symphoniekonzerte musikalisch noch gerettet werden. Das erste Konzert war für die Ausführenden eine harte Geduldsprobe. Ignaz Neumark gab sich alle erdenkliche Mühe, ab und zu mit seinen Philharmonikern zu Worte zu kommen. 4000 Kinder im Zaum zu halten, dazu genügte anscheinend nicht einmal ein ganzes Symphonieorchester in voller Tätigkeit. — Beim zweiten und dritten Konzert ging schon alles viel besser. Das Programm (das der vielen tausend Zuhörer wegen, die es noch nicht gehört haben, vorläufig nicht gewechselt werden dürfte) besteht aus: Svendsen, Festpolonaise; Schubert, Ballettmusik zu Rosamunde; Grieg, erste Peer Gynt-Suite; Ole Bull, Saeterjentens Søndag und Svendsen, Norwegische Rhapsodie Nr. 2. — Eine Haydn-Symphonie mußte nach dem ersten Konzert vom Programm gesetzt werden, da die Kinder nicht zu folgen vermochten und sich deshalb ungestört zu unterhalten begannen. — Für den Kinder- und Musikfreund ist es interessant zu beobachten, wie sich die Musik in den kleinen Köpfen gibt, und welche Aeußerungen bei den kleinen Zuhörern laut werden, fesselt sicher auch den Nicht-Pädagogen. Die pompöse klangvolle Polonaise wird mit der Ruhe des Erstaunens hingenommen. — Darauf hält Konzertmeister Lange einen kurzen Vortrag über die weniger bekannten Musikinstrumente. Jedes Instrument wird durch Hochhalten gezeigt und darauf gespielt, damit die Kinder einen Begriff von ihrer Eigenart bekommen. Der Kontrabaß ruft allgemeines Erstaunen hervor, ebenso die Baßtuba. Das Fagott ist zu lächerlich, wenn es solissimo das Thema aus Griegs „In der Halle des Bergkönigs" im tiefsten Baß brummt. Den größten Erfolg hat die Trompete, deren schmetternde Fanfare mit einem donnernden Beifallsklatschen belohnt wird. — Griegs Musik liegt den Kindern im Blut und das Stillsitzen beginnt seinen Grund in dem zunehmenden Interesse zu finden. „In der Halle des Bergkönigs" mit seinem „Schellenklang und Paukenkrach" löst tosenden Jubel aus und muß (in jedem Konzert) zweimal gespielt werden. Ole Bulls Saeterjentens Søndag (Sonntag der Sennerin) ist so volkstümlich, daß sicher die Hälfte der Kinder die Melodie von Mutters Klavierspiel oder dem Gesang der Schwestern her kennt. Während der Rhapsodie beginnt sich etwas Ermüdung geltend zu machen: Murmeln, Kichern, Unterhaltung, ab und zu schwebt ein Programm von den Galerien in den Saal. Das Programm ist vielleicht ein wenig zu lang geraten, trotzdem es einschließlich des Vortrags nicht länger als 70—75 Minuten währt und ohne Pause durchgeführt wird. Gewundert hat es mich, daß keins der Kinder sich durch Takttreten oder Mitsingen am Konzert zu beteiligen versuchte, trotzdem es sich wahrlich nicht um lauter wohlerzogene Kinder handelt und trotzdem die Anzahl der aufsichtführenden Lehrer gering war. Vielleicht tat der Aufenthalt in dem Konzertlokal — einem Missionshaus mit Orgel und Bibelsprüchen an der Wand — das Seine dazu. — Daß auch nachdenkliche und Verständnis suchende Zuhörer darunter waren, zeigt folgender Ausspruch eines siebenjährigen Mädels über „Aases Tod": „Man hörte richtig, wie die arme Aase sterben muß und wie sie immer schwerer Luft kriegt. Dann noch ein paar Seufzer — und dann ist es aus."

Hans Manke.

Kunst und Künstler

— In München hat sich eine Ortsgruppe des „Treubundes deutscher Dichter, Musiker und Künstler" (Ehrenvorsitzender Prof. Dr. Hans Pfitzner) gebildet. Der Treubund verfolgt künstlerische und kulturelle Ziele und will das deutsche Volk zum Verständnis und zur Liebe für die echte und große deutsche Kunst erziehen. Zu diesem Zweck beginnt er demnächst mit einer Reihe von Veranstaltungen, wie Vorlesungen, Konzerten, Ausstellungen und Theateraufführungen. Der Treubund nimmt als Mitglieder alle Künstler und Kunstfreunde deutscher Abstammung auf, die in ihrem Schaffen und ihrer künstlerischen Weltanschauung auf deutschem Boden stehen.

— Adolf Vogl, der Komponist der seinerzeit mit künstlerischem Erfolg aufgeführten Oper „Maja" und einer Reihe von Liedern, arbeitet an einer neuen Oper: „Die Verdammte" (Dichtung von H. v. Gumppenberg), die voraussichtlich im kommenden Frühjahr vollendet sein wird. Kapellmeister Vogl war durch 20 Jahre der Lehrer und Begleiter Berta Morenas. In Zukunft wird er sich einer breiteren Unterrichtstätigkeit widmen.

— Jakob Wassermann hat kürzlich seine Operndichtung „Die Prinzessin Girnara" in Salzburg vorgelesen. Egon Wellesz hat sie komponiert.

— Für den aus dem Verbande des Nationaltheaters in München ausscheidenden Konzertmeister Schjering ist Hugo Birkigt vom Mannheimer Nationaltheater als Erster Konzertmeister angestellt worden.

— Die Primadonna der Wiener Staatsoper, Selma Kurz, geht nach Amerika zu einer mehrmonatigen Konzertreise.

— Die Beiträge für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns belaufen sich bisher nur auf etwa 5000 Mk. Die Zeichnungsfrist ist daher bis auf Ende d. J. verlängert worden. (Postscheckkonto Leipzig, Nr. 60962, Ausschuß zur Errichtung eines Hugo-Riemann-Grabdenkmals.)

— Johanna Remmele-Egli (Geislingen) wird Armin Knabs Mombert- und St. George-Lieder im Kölner Instrumentalverein im Januar n. J. zur Wiedergabe bringen.

— P. O. Moeckel, der ausgezeichnete Züricher Pianist, wurde von Ad. Busch für einige Konzerte in Berlin und anderen Städten verpflichtet.

— Die Konzertsängerin Lisa Brechter ist als Lehrerin für Sologesang an die Hochschule für Musik in Mannheim berufen worden.

— Dr. phil. Robert Lach, der Leiter der Musikalienabteilung der Wiener Nationalbibliothek, ist zum Professor e. o. der vergleichenden Musikwissenschaft, Musikpsychologie und Aesthetik an der Universität Wien ernannt worden.

— Die Tochter Gustav Mahlers hat sich mit dem jungen Musiker Koller verlobt. Der Bräutigam zählt 20 Jahre und wird in Musikerkreisen als Talent geschätzt.

— Prof. Walther Josephson (Duisburg) hat unter dem Namen „Rheinischer Madrigalchor" einen kleinen, aus ausgewählten und durchweg ausgebildeten Stimmen bestehenden Chor gegründet, der sich in erster Linie die Pflege alter weltlicher und geistlicher Musik angelegen sein läßt. Der Chor hat in der „Musikalischen Gesellschaft" in Köln, in der „Mozartgemeinde", sowie im „Malkasten" in Düsseldorf, in Rheydt, Oberhausen, Moers usw. gesungen und überall begeisterte Aufnahme gefunden. Namentlich wird das schöne Stimmaterial, die ausgezeichnete Chordisziplin und die Klangschönheit des Chores gerühmt.

— Das städtische Orchester Kaiserslautern veranstaltet in diesem Winter 8 Volkskonzerte und 2 Volksschülerkonzerte unter Leitung des Ersten Kapellmeisters des Stadttheaters Dr. Fritz Berend. Zur Aufführung kommen Werke von Bach (5. Brandenb. Konzert), Rameau, Gluck, Haydn, Mozart (Jupitersymphonie, Violinkonzert Es dur [Frl. Bersel], Figaro-Ouvertüre, Konzert für Flöte und Harfe, Konzertantes Quartett), Beethoven (Egmont-Musik, Violinkonzert [Lene Hesse], Prometheus-Ouvertüre, Eroika), Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber, Brahms, Liszt, Wagner (Meistersinger-Vorspiel, Siegfried-Idyll), Rich. Strauß (Bläserserenade), Thuille (Rom. Ouvertüre), Pfitzner (Christelflein-Ouvertüre, Weismann (Tanzfantasie), Gräner (Am Abend).

— „Freiland", Bund werktätiger Künstler in Graz, veranstaltet in dieser Spielzeit folgende Tonsetzerabende: Hans Pfitzner, Beethoven-Feier, Otto Siegl und Grete v. Zieritz, Reznicek, Heinrich Gottlieb-Noren, Gauby, Roderich v. Mojsisovics. Ferner ist geplant „Deutsche Liedlyrik während der Kriegszeit" (ausschließlich Kriegslieder: Alfred Heuß, Wilhelm Müller-Thürlings, Franz Dannehl, Viktor Priger). Die beiden erstgenannten Abende haben bereits stattgefunden.

— Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter teilte Felix v. Weingartner mit, daß er sich auf Grund seiner antideutschen Aeußerungen nicht mehr als Mitglied des Verbandes betrachten möge.

— Zum Besten der Erhaltung der Westminsterabtei in London fand dort kürzlich ein Konzert statt, bei dem auch Max Reger zum Wort kam. Englische Blätter regen sich darüber noch auf, weil der Meister seinerzeit die bekannte Kundgebung der „91" unterschrieben und also „für die Zerstörung der Westminsterabtei" gestimmt habe. O sancta simplicitas dieser Heuchler!

— In Bologna wurde die Gesellschaft zur Förderung der modernen italienischen Musik „Musica Nuova" gegründet. — In Irland sind ähnliche nationale Bestrebungen im Gange.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Aus Boston wird der Tod Karl Stasnys gemeldet, eines eifrigen Verbreiters deutscher Kunst in Amerika. Stasny war Schüler Franz Liszts und wirkte lange Zeit am Konservatorium in Boston, bis ihm der Krieg diese Stellung raubte. Deutsche Familien halfen dem Künstler, sein Leben weiter zu führen.

— Kammersänger Paul Knüpfer ist im 55. Lebensjahre in Berlin gestorben. Zuerst in Leipzig tätig, wurde er 1898 nach Berlin berufen, wo er an der (Kgl.) Staatsoper bis 1919 mit außerordentlichem Erfolge als erster Bassist wirkte.

Erst- und Neuaufführungen

— Das Hamburger Stadttheater hat die Uraufführung der Oper „Li-Tai-Pe" unter dem Titel „Des Kaisers Dichter" von Clemens v. Franckenstein gebracht. Der Erfolg war stark.

— Der Geiger Joan Manén hat ein neues musikdramatisches Werk vollendet, das sich „Der Weg zur Sonne" betitelt und vom Komponisten als „theatralische Symphonie" bezeichnet wird. Die Uraufführung des eigenartigen Werkes (halb Oratorium, halb Oper) soll in der nächsten Spielzeit an der Dresdener Staatsoper stattfinden.

— Webers Freischütz ist am Deutschen Theater in Philadelphia (Direktor Waldemar Alfredo) vor etwa viertausend Besuchern unter enthusiastischem Beifall aufgeführt worden.

— Hans Grimms Märchenpantomime „Der Zaubergeiger" kommt demnächst in München zur Uraufführung. Grimms mehrsätzige Tondichtung „Das letzte Märchen" wird unter F. C. Adler in München seine erste Wiedergabe erfahren.

— In Helsingfors fand die Uraufführung der Oper „Kullervo" von Armas Launis unter Järnefelts Leitung statt und fand stürmische Zustimmung.

— In der Großen Oper in Paris soll Gabriel Duponts Oper „Antar", deren Wiedergabe der Krieg verhinderte, zur Aufführung kommen. Dupont ist 1914 gestorben.

— Zu der im Nationaltheater in Kristiania neueinstudierten „Macbeth"-Aufführung hat Johan Halvorsen eine packende Zwischenaktsmusik in 6 Teilen geschrieben (Vorspiel, In der Burg, Intrata, Bankettszene, Hexenszene und Kampf und Schlafwandlerszene). Gewiß geht man nicht fehl, wenn das ausgesprochen Schottische, das Macbeth zu eigen ist, innerlich tief mit dem Nordischen, besonders dem Norwegischen verwandt ist, so daß Halvorsens Musik, durch und durch norwegisch, eine wertvolle Ergänzung dieses aufwühlenden Dramas bietet. Schade, daß es nicht möglich war, die Macbeth-Musik mit großem Orchester zu hören, für die sie doch jedenfalls geschrieben ist, da das Nationaltheater nur über ein Orchester von 15 Mann verfügt, das demgemäß gezwungen ist, mit Flügel und Harmonium zu arbeiten. H. M.

— Kapellmeister Fr. C. Adler hat Paul Büttners 3. Symphonie (Des dur) mit dem Konzertvereinsorchester zur ersten Aufführung in München gebracht.

— Im Darmstädter R.-Wagner-Verein hatte eine junge und begabte Sängerin, Ludovica v. Issendorf, mit neuen Liedern ihres Lehrers Julius Schröder starken Erfolg.

— Kapellmeister L'Hermet brachte mit dem Philharmonischen Orchester in Leipzig Georg Kiessigs Eichendorff-Suite Op. 4 für kleines Orchester, Rose König neue Gesänge für Sopran mit Begleitung der Harfe erfolgreich zu Gehör.

— Roderich v. Mojsisovics hat soeben die Partitur einer melodramatischen, mit Liedeinlagen versehenen Musik zu Eduard Hoffers Märchendrama „Merlin" beendet. Das Werk kommt noch im Verlaufe dieser Spielzeit am Grazer Stadttheater zur Uraufführung.

— Prof. Schmid-Lindner wird in dieser Spielzeit Roderich v. Mojsisovics' zweites Klavierkonzert (f moll) — Kammerkonzert — in München aus der Taufe heben. Die Aufführung wird unter Leitung des Tonsetzers stattfinden.

Vermischte Nachrichten

— Anläßlich der 400. Wiederkehr des Todestages von Josquin des Près und der 300. des Todestages von Jan Pieters Sweelinck veranstaltet die „Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiednis" ein Preisausschreiben über das altbekannte Thema: „Welches sind die Verdienste der Niederländer in der Musik im 15. bis 18. Jahrhundert gewesen?" Die Preissumme beträgt 600 niederländische Gulden; die Arbeiten können holländisch, deutsch, englisch, französisch oder italienisch abgefaßt sein und sind an Dr. E. D. Pijzel, Roemer Visscherstraat 38, Amsterdam, einzusenden. Die Jury ist international zusammengesetzt; ihr gehören an die Herren A. Averkamp (Busum), Edw. Dent (London), Prof. Dr. K. Nef (Basel), Prof. A. Pirro (Paris), Prof. Dr. M. Seiffert (Berlin).

— Die Bestimmungen für Erlangung des Musiklehrer-Reifezeugnisses sowie des Musiklehrer-Diploms im Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare e. V. Dortmund sind in neuer Auflage erschienen. Dieselben sind durch das Bureau, Balkenstr. 34, und durch sämtliche Mitglieder zu erhalten.

— Das bekannte Mohrsche Konservatorium in Berlin, eines der ältesten Musikinstitute Deutschlands, beging am 1. Okt. d. J. das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens durch ein vielbeachtetes Festkonzert in der Singakademie und mehrere öffentliche Schülerkonzerte. Direktor Karl Robert Blum, bisher weiteren Kreisen als Musikschriftsteller und Theoretiker bekannt, trat bei dieser Gelegenheit mit Erfolg als Tondichter eigenartig moderner Tendenz hervor. Als Studienräte des Instituts wirken die Professoren O. Becker, F. Hummel, W. Meyer, E. N. v. Reznicek, sowie Dr. B. Ulrich und Paul Stern, welcher von 1888—1919 die Anstalt leitete und ihr weiterhin als stellvertretender Direktor angehört.

— Das unter der Leitung des Königl. Musikdirektors Dr. Albert Mayer-Reinach stehende, stark besuchte Konservatorium der Musik in Kiel hat im vergangenen Studienjahr außerordentliche Erfolge erzielt. Interne Uebungsabende fanden 42, öffentliche Konzerte und Aufführungen 25 statt. Als wichtigstes Ereignis dürfte eine am 9. Mai stattgehabte Opernaufführung im Stadttheater anzusehen sein. Alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester, waren Studierende der Anstalt; für die seit einem Jahr bestehende, dem Institut angegliederte „städtisch unterstützte Orchesterschule" bedeutete diese Leistung den Höhepunkt ihrer bisherigen Entwicklung. Die Orchesterschule wirkte auch bei anderen Prüfungskonzerten mit, von denen besonderes Interesse dem mit dem Titel „Mozart und Mannheim" entgegengebracht wurde. Zur Aufführung kamen dabei u. a. die D dur-Symphonie von Stamitz (La melodia germanica Nr. 1), die Ouvertüre zu Holzbauers „Günther von Schwarzburg" und die Pariser Symphonie Mozarts.

— Die erste Nummer einer eigenartig gestalteten Hauszeitung (sie nennt sich „Fortunatus") hat soeben die Verlagsbuchhandlung von Moritz Schauenburg in Lahr (Baden) ausgegeben. Ihr Zweck ist, wenn auch der erläuternde Untertitel „Blätter für das Studententum" lautet, dennoch nicht sofort erkennbar. Nach einem schwungvollen Gedicht an den deutschen Studenten von Paul Warncke finden sich Beiträge von Rud. Eucken, Jena, von B. Imendörffer, Wien, und dem Leiter des Textteils Ed. Heyck. Der sinnreich gewählte Titel des Blattes „Fortunatus" läßt Schlüsse ziehen: Wer kennt das deutsche Volksbuch des 16. Jahrhunderts nicht, in dem von Fortunatus die Rede ist, der in den Besitz eines sich immer wieder füllenden Geldbeutels kommt und auch ein Wünschhütlein sein eigen nennt? Das Volksbuch berichtet dann weiter, wie des Fortunati Söhne trotz ihrer Schätze ins Unglück kommen. . . . Die „Blätter für das Studententum" wollen dem deutschen Wiederaufbau dienen. Sie werden von der Verlagshandlung kostenlos abgegeben.

— Der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek ist das wertvolle Vermächtnis des Baselwitzer Privatgelehrten Dr. Kolbe zugefallen, das aus einer umfassenden Sammlung musikwissenschaftlicher Werke und Musikalien besteht.

* * *

Unsere Musikbeilage. Das im Vorjahre veröffentlichte Lied Johanna Senfters, der unseren Lesern keineswegs unbekannten Komponistin in Oppenheim (Rheinhessen), die Regers Schülerin gewesen ist (der Meister hat von Frl. Senfters Begabung in anerkennendster Weise gesprochen), hat starken Widerhall gefunden. Heuer ist die Weihnachtsgabe, die die Komponistin der N. M.-Z. zugeschickt hat, wohl eine, die ein wenig schwerer zu bemeistern ist. Namentlich der Klavierspieler muß aufpassen, der die schöne Melodie stützen und mit seinen reichen und weichen Tonfluten umranken soll. Aber fürs Christkind darf auch einmal ein erhöhtes Maß von Arbeit geleistet werden.

Besprechungen

Neue Klaviermusik.

Bertrand Roth: Variationen über ein eigenes Thema im Volkston, Op. 20. Kommissionsverlag O. Frey, Dresden.

Dieses Werk des bekannten Dresdner Pianisten verrät den phantasievollen Musiker nicht minder, wie den erfahrenen Virtuosen, der genau weiß, was sich aus dem Klavier herausziehen läßt. Das gemütvolle Thema ist in so reicher harmonischer Untermalung variiert, daß dadurch die Klippe, in den Eindruck „mechanischer Veränderungen" zu fallen vermieden wird. Sehr wirkungsvoll ist der Abschluß durch das Thema im ppp. Ein paar Druckversehen, S. 3, 4 und 7, korrigieren sich von selbst. Allerdings, diese Variationen wollen gespielt sein.

*

Alfred Bortz: Lyrische Stücke für Klavier. Heft II, Op. 19. Simrock.

Die anspruchslosen Stücke mittlerer Schwierigkeit reihen sich den im ersten Hefte als Op. 14 erschienenen gut an. Es ist unerzwungene, naturfrische Musik, die sich selbst nicht durch verblüffende Kombinationen zu übertreffen sucht; nur hie und da etwas breit ausgesponnen.

*

Kurt Börner: Ballade für Pianoforte, Op. 14. Hansa-Verlag.

Einfach und klar im Aufbau, in geschickter Ausnützung gewisser Klaviereffekte (Uebereinanderstellung von Legato und Stakkato in derselben Hand) dürfte sich das ansprechende Stück Freunde erwerben.

*

Hugo Kaun: Mümmelmann. Waldgeschichten, Hermann Löns nacherzählt, Op. 111. Heinrich Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Im Anschluß an den im Kriege gefallenen Klassiker der Waidmannspoesie gibt der fleißige Komponist fünf musikalische Stimmungs- und Charakterbilder, die ebensoviel Charakter wie Stimmung haben. Die Oktavenetüde der Auerhahnbalz ist mehr als eine Bereicherung des Studienmaterials, die drollige zweistimmige Mümmelmannfuge, die mit freiem Humor gespielt werden will, die Fuchsjagd sind auch treffliche Etüden für Vorgeschrittene. „Einsam im Walde", fein und poesievoll, fordert beinahe die Klangfarben des Orchesters. Im ganzen eine schöne Gabe von Phantasie und Eigenart.

*

Oskar Wolf: Elf kurze Gedanken. Emil Grunert, Leipzig.

Bei aller Kürze, die sich zuweilen auf eine halbe Seite beschränkt, fließen die Gedanken hübsch dahin, zuweilen einschmeichelnd innig, stets melodisch und im Satze sichere Vertrautheit mit der Klavierseele verratend.

*

Gottfried Linder: Drei Klavierstücke (Menuett, Serenade, Rondo Giocoso). Konzertwalzer in Es dur. Sulze & Galler, Stuttgart.

Aus dem Nachlasse des 1918 verstorbenen Komponisten. Diese Musik steht an der Schwelle der Neuzeit und ihre Auffassung verlangt kein an raffinierte Harmoniewendungen gewöhntes Ohr, ohne deshalb banal zu werden. In der Ausgestaltung zeigt sich Geschick und Erfahrung, die zuweilen über der nicht immer von fremder Beeinflussung freien Erfindung steht. Dies dürfte besonders vom Konzertwalzer gelten. Spielern mittlerer Fertigkeit dürfte das Menuett mit dem kanonisch verarbeiteten Thema und das joviale Rondo gefallen. W. Bieler.

*

Zweigle-Walz: Klavierschule. Verlag Albert Auer, Stuttgart.

Karl Walz hat die auch in der Burkhardischen Bearbeitung etwas veraltete Zweiglesche Klavierschule einer gründlichen Umgestaltung unterzogen. Wer nach einer „amüsanten" Klavierschule, von denen es leider noch zu viele gibt, verlangt, dürfte durch diese redlich auf den reellen Fortschritt des Schülers Bedacht nehmende Arbeit nicht ganz befriedigt werden, um so sicherer aber der, der nach einer möglichst lückenlosen, in sorgfältiger Steigerung gebotenen, nach allen technischen Richtungen genügenden Unterlage zur technischen und musikalischen Entwicklung des Schülers Begehr trägt. Im ersten Teil, der Unter- und Uebersatz ausschließt, geht der Verfasser sehr behutsam zuwege, nicht selten sind die jedem Praktiker bekannten Lieblingsfehler und beinahe „obligaten" Entgleisungen des Novizen schon im Druck warnend angedeutet. Der zweite Teil bringt die drei Grundlagen aller Klaviertechnik: Tonleiter, Akkord und Arpeggio in allen Hauptformen. Die Bemerkungen zu den beigegebenen Stücken verhindern den gedankenlosen Gebrauch des Studienmaterials. Die Berücksichtigung der Intervallen- und Akkordlehre wird dem Lehrer willkommen sein, der beim Klavierunterricht auf Musik unterrichtet. Verzierungs-, Doppelgriff-(Oktaven-)Studien bilden den Abschluß. Natürlich ist die Verteilung des in zusammenhängenden Gruppen gebotenen technischen Materials dem Lehrer überlassen, ebenso die Wahl des ergänzenden Sonatinenstoffs usw. W. Bieler.

Neue Bücher.

Das künstlerische Klavierspiel von Elisabeth Caland. 2. Auflage. Hinrichshofens Verlag.

Das in 2. Auflage erschienene Werk der bekannten Klavierpädagogin, die die bahnbrechende Lehre Deppes festigte und ausbaute, darf man als eine klare und konsequente Zusammenfassung ihres theoretischen Wirkens und Wollens betrachten. Die Spieltheorie ist im ganzen dem anatomischen Bau des Anschlagsapparates gefolgt. Das so lange Zeit geachtete und bewunderte Fingerspiel (Köhler gab noch einen Vordergliederanschlag der Finger für ein gewisses Stakkato), das Handgelenkspiel, wurden allmählich durch die Theorie der Unterarmfunktionen ergänzt, man fand in der Rollbewegung desselben das Grundprinzip des Spiels; dann kam der Oberarm in seine Rechte, man spielte theoretisch von der Schulter aus und stellte das Gesamtgewicht des Armes in den Dienst des Anschlages. Elisabeth Caland ging diesen natürlichen Weg weiter und verlegt die eigentliche Kraftquelle in die Dienstbarmachung der Rumpf- und Rückenmuskeln durch die (nicht stetige) Schulterblattsenkung, wodurch der Drehpunkt des Armes nach unten verlegt, der Arm selbst nur mehr zum Kraftvermittler wird, unter „Ausschluß jeder Konzession an seine Eigenschwere". Arbeiten Rumpf- und Rückenmuskeln auch im Vereine mit den Schultermuskeln, so sind doch nur jene allein maßgebend und bestimmend für Schwung und Druck. Die als Mittel zum Zweck eintretende Schulterblattsenkung leitet die Rückenkräfte unmittelbar auf die Hand hinüber. Jeder Spannung folgt eine Erschlaffung, sobald das Schulterblatt nicht gesenkt wird. Wenn die Glieder unter sich fixiert oder festgestellt sind, so ist dies lediglich Bedingung, um die höheren Kräfte voll auszunützen. — Der natürliche Schluß aus dem Angeführten ist, daß das Gewichtspiel, die Ausnützung der Schwere des losen Armes, ihre Hervorhebung beim freien Fall als kunstwidrig erscheint, und daß alles Ausholen, Schwingen, Werfen desselben ersetzt wird durch die zur Beschleunigung herangezogene Rückenmuskulatur bei gleichbleibender Fallhöhe. Wenn die Verfasserin den Ausdruck „freier Fall" beim Unterricht gleichwohl als fördernd betrachtet, so ist es nur, weil der äußere Eindruck dem des Schwunges durch die Rückenmuskeln entspricht. Das feste „Nehmen der Töne" erfolgt durch plötzliches Hinüberschleudern der Rückenkraft auf die Fingerkuppe, wohl die letzte Konsequenz einer durchaus einheitlich aufgebauten Theorie. — Andererseits gibt sich die Verfasserin auch nicht allzuradikal. Das Eigengewicht des Armes, das nun einmal da ist, wird auch in ihrer Spielweise berücksichtigt, aber nur, um es auf das richtige Maß des Anteils bei der Tonbildung zurückzuführen und der Theorie entgegenzuwirken, die im Eigengewicht die Grundlage aller Technik sucht. Und wenn das Hin- und Herwerfen der Hand, das Schwingen mit den wellenförmigen, schaukelnden Bewegungen, das „Herumwirbeln" verpönt bleibt (hier sind besonders die Uebereinstimmungsmomente mit Chopins Unterrichtsweise sehr interessant), wenn der „Rolltriller" als unfein und ungenügend erscheint, so ruht doch das Geheimnis des Leggierospiels in blitzschnellen Fingerbewegungen als Vorbedingungen perlender Klarheit. — Unter den einzelnen Kapiteln des Buches ist besonders das über das Vibrato, in welchem die Autorin praktisch Vollendetes leistet, des Studiums wert. Selbstverständlich mögen hie und da leichte Bedenken eintreten, so, wenn von blitzschneller Spannung und Auslösung der Muskeln die Rede ist. Die Experimentalpsychologie dürfte hier leichte Einschränkungen machen. Und auch für die klassische Frage der Beeinflussung der Klangfarbe durch den Anschlag wird sich die gesuchte Antwort nicht finden lassen, solange es drei mechanische Elemente körperlicher Natur: Saite, Hammer und Dämpfer sind, die die seelischen Regungen des Spielers in ihrer Weise aufnehmen und wiedergeben. In den meisten Fällen beruht die Wirkung nicht auf der Gestaltung eines Tons, sondern auf dem Gegenüber mehrerer, in anderen auf dem Abheben von der Taste, welches bei geschickter Ausführung pedalloses Legato auf weite Entfernungen hin ermöglicht — Täuschungen des Ohres, aber eben ermöglicht durch die mechanische Wirkungsweise des Dämpfers, die auszunützen uns ja freisteht. — Eine vollständig abschließende Theorie ist in jeder Kunst Ideal, wie die Kunst selber. Es handelt sich um größtmögliche Annäherung zwischen beiden. Aber wie man sich auch zu der Veröffentlichung der treuen Nachfolgerin Deppes stellen möge, das Buch ist ein Ergebnis ehrlicher Arbeit, gewissenhafter Selbstprüfung, künstlerischer Ueberzeugung und gehört in die Bibliothek des Klavierlehrers. Anregung wird auch der Widersacher daraus schöpfen. Die beigegebenen photographischen Nachbildungen der klavierspielenden Hand ermöglichen dem Leser den praktischen Selbstversuch am Klavier. Wenn die kinematographischen Aufnahmen sich auch einmal mit dem Klavierspiel befassen, wie schon längst mit organischen Bewegungsvorgängen, wird manches Unerklärliche virtuoser Leistungen der direkten Betrachtung und Analyse zugänglich sein. W. Bieler.

*

Die Technik des Klavierspiels von Dr. Eduard Reuffurth und Adele Reuffurth. Kassel, Kommissionsverlag Gebr. Gotthelf.

Das im ganzen auf den Anschauungen der neuesten Klavierspieltheorien stehende, gut illustrierte und klar geschriebene Werk, mit zahlreichen Notenunterlagen zur Erklärung der technischen Ausführungsweisen, sieht in der auf einen einzigen zielbewußten Impuls hin in gleichmäßiger Geschwindigkeit verlaufenden Schleuderbewegung, welche durch Bewegung des Armes im Schultergelenk die Hand in zweckentsprechende Geschwindigkeit versetzt, den Normalanschlag. Im Momente des Anschlags erschlafft das Schultergelenk und die anschlagenden Finger wirken durch eine energische Beugung dem Herabdrücken des Handgelenks durch den Arm entgegen. Je nach dem Tempo dieser Gegenbewegung gewinnen wir den Stakkato- oder Mezzostakkatoanschlag, ihre Hemmung gibt das Tenuto. Knöchel- und Handgelenkanschlag sind durch den Schultergelenkanschlag ersetzt, der Finger wirkt nicht als Hammer, sondern überträgt lediglich die Armbewegung auf die Taste. Die Autoren unterscheiden sodann zwei Arten der Anschlagsbewegung, die senkrecht abwärtsgehende, sodann die im Bogen von der Seite her erfolgende Drehbewegung so genannt zum Unterschied von dem durch Vorderarmrollung ausgeführten „Seitenschlag". Das perlende Spiel beruht darauf, daß von einem Anschlag zum andern die Hand durch die Fingerbeugemuskeln so weit erhoben

wird, daß der Finger die Taste freigibt, worauf der Oberarm sofort durch die Schultermuskulatur zum folgenden Anschlag geführt wird. Das Tremolo ist nicht durch Unterarmrollung, sondern mit Hilfe des Oberarms auszuführen. Das Tonleiterspiel besteht im Vermögen, den schnell nacheinanderfolgenden Anschlag der fünf Finger scheinbar mit einer einzigen Drehbewegung des Spielorganismus hervorzubringen. „Wir lassen diese Bewegung nur bis zum dritten oder vierten Finger gehen und versetzen dann durch Abduktion des Unterarms die Hand so weit auf der Klaviatur, daß sie nun wieder mit dem Daumen und zwar mit der Drehbewegung nach innen beginnend die folgenden Töne anschlagen kann." (Die Reduktion dieser Drehbewegung aufs Minimum dürfte schon Chopin vorhergesehen haben, wenn er seinen Schülern das Ideal der tonleiterspielenden Hand im Glissato vorführte. Der Deppeschen Lehre entspricht das Zurückkehren der Hand in „dieselbe Lage".) In der Bemerkung, daß der Schultergelenkanschlag nicht nur, wie man früher glaubte, bei großer Kraftentfaltung ins Spiel käme, sondern durch die verschiedene Geschwindigkeit jeder Klangstärke gerecht werden könne, nähert sich diese Theorie sehr den Ausführungen von Elisabeth Caland u. a. fortschrittlichen Lehrern, wie wir überhaupt eine eigentlich neue, bahnbrechende Theorie ohne Anlehnung an andere, bei der großen Sorgfalt, mit welcher die jüngere Zeit mit dem Anatomen, Physiologen, Psychologen und Physiker zusammen gearbeitet hat, kaum möglich halten. Und gerade in dieser Hinsicht dürfen wir vielleicht hoffen, in einer künftigen Auflage häufigeren Bezugnahmen nicht nur auf Bülow, Kullak usw. zu begegnen. — Einiges erscheint entbehrlich, so die Darlegung, daß der Triller nicht willkürlich gespielt werden dürfe, da doch jeder Triller seiner Art nach zum Ganzen passen muß, eine ästhetische Forderung, die sogar für den kurzen Vorschlag (in einem prickelnden Scherzo und in einem Adagio z. B.) gilt. Die mit guten Beispielen belegte Klarstellung der feinen Unterschiede zwischen dem staccato und non tenuto in seiner häufigen Verbindung mit dem legato bei agitato-Passagen verdient Nachdenken. Was die Spannfähigkeit der Hand anbelangt, so ist es ganz richtig, daß die seinerzeit gutgeheißenen Forcierübungen fatale Resultate zeitigen und daß normale Gelenkbänder nicht über das von der Natur gesetzte Maßmaximum hinaus gedehnt werden können, aber ebenso, daß die Uebung in weisen Grenzen dieses Maß kann erreichen helfen. Und gerade die Anforderungen der modernen Klaviertechnik machen die Fähigkeit, eine Dezime ungebrochen von obenher zu greifen, wie man eine Quint greift, wünschenswert.

W. Bieler.

*

Tonkunst und Wirklichkeit von Dr. Georg Brasch. Verlag Zierfuß in München.

Es ist eine kleine Broschüre von knapp 30 Seiten, die da vorliegt, und doch enthält sie in außerordentlicher Konzentration so etwas wie den Keim einer neuen Musikästhetik. Die Gegenüberstellung der Malerei und Dichtkunst einerseits zur Musik andererseits führt zu der wichtigen Erkenntnis, daß die Musik sich im Gegensatz zu jenen in ihrer Wirkung auf den Menschen befindet. Während die Dichtkunst den Verstand zu Hilfe nehmen muß, die Malerei Illusionen erweckt (übrigens im gleichen Sehvorgang wie die Wirklichkeit), wirkt die Musik unmittelbar auf den Menschen ohne Zwischenstufen und ohne Zuhilfenahme des Verstandes. Denn wie die Konzeption des Kunstwerks im Schaffenden auf der Intuition beruht, so ist auch das Hören des Kunstwerks intuitiv, so wie es die Wiedergabe sein muß, will sie uns erleben lassen. Diese Intuition ist vom Verfasser nun sehr ausführlich behandelt und umschrieben als ein Sichhineinversetzen in die Dinge. Daß nun an den drei Vorgängen zur Verwirklichung des Kunstwerks, dem Schaffen, Wiedergeben und Hören, der Intellekt großen Anteil hat, ist bei der Steigerung der technischen Mittel, bei dem Widerstand des Materials gegen den Formwillen natürliche Notwendigkeit. Diese Tatsache schließt aber die Intuition als Grundlage nicht aus und wir verstehen den Schluß, den der Verfasser gegen Ende seiner Schrift gewissermaßen als Zusammenfassung seiner Auseinandersetzungen gewinnt: „Die Musik erfüllt aufs Vollkommenste die Forderung Windelbands, das eigenste Leben zum reinen und vollkommenen Ausdruck in der sinnlichen Erscheinung zu bringen. Da aber Ausdruck immer nur die eine Hälfte eines künstlerischen Vorgangs ist und erst mit dem Eindruck recht zum lebendigen Ganzen wird, so sehe ich in der Musik eine Möglichkeit, ja die intensivste Möglichkeit, Lebensinhalte unzerlegt von Mensch zu Mensch zu übermitteln . . . Die Musik nimmt den geraden, kürzesten Weg und ist unmißverständlich, weil sie die Gesamtheit dessen, was im Augenblick im Menschen schwingt, wirkt und lebt, ungeteilt überträgt." Die Gedrängtheit der Darstellung macht die Schrift nicht immer leicht lesbar, aber mit einiger Arbeit wird auch der philosophisch Ungeschulte sie bewältigen können. Jedenfalls wird sie Vielen — Musikern und Musikfreunden — manches Neue sagen und solchen, die schon nachgedacht haben über ihre Kunst, vieles bestätigen, was in ihnen oft undeutlich und unvollkommen angeklungen hatte. Es ist ein Werkchen, das wärmstens empfohlen werden kann, denn selbst da, wo man anderer Meinung sein könnte, regt es zum Nachdenken an und das ist, was den Musikern nottut! Daß er sich philosophisch verwahrt gegen Darstellungsmusik (Beispiel: Blutstropfen in der Salome), nicht zu verwechseln mit Programmusik im Sinne der Pastorale, sei dem Verfasser noch besonders gedankt.

Bruno Stürmer (Karlsruhe).

Schluß des Blattes am 6. November. Ausgabe dieses Heftes am 2. Dezember, des nächsten Heftes am 16. Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 6

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Beethoven und wir.

Von Prof. Dr. Hermann Abert (Leipzig).

Beethovens 150. Geburtstag ist der erste Erinnerungstag eines großen Meisters, den unser Volk unter ganz veränderten Verhältnissen feiert. Der Ernst der Lage sorgt wohl von selbst dafür, daß dieser Feier das äußerliche, geräuschvolle Treiben fern bleibt, mit dem wir vor dem Krieg derartige Jubiläen zu begehen pflegten. Mit Recht ist es oft beklagt worden, daß die Wirkung dieser Feiern weit mehr in die Breite als in die Tiefe ging und daß das Verständnis des betreffenden Meisters durch sie kaum wirklich gefördert wurde. Ja es gab Leute, und zwar waren es durchaus nicht die schlechtesten, die sich von ihnen, angewidert durch den immer deutlicher zutage tretenden Geschäfts- und Reklamegeist, überhaupt zurückzogen. Und doch ist es ein durchaus natürlicher und gesunder Trieb, wenn ein Volk das Dichterwort: „Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt“ auch äußerlich wahr zu machen sucht. Nur sollte es dabei nie vergessen, daß Feste feiern im Grunde ein recht ernstes Geschäft ist und daß die bloße Erinnerung an vergangene Männertaten uns nicht nur nicht fördert, sondern geradezu niederdrücken muß, falls es uns nicht gelingt, sie wieder zur lebendigen Gegenwart, zu einem Teil unser selbst zu machen und den kleinen Ring unsres Lebens in des Daseins unendliche Kette einzufügen. Nur was wir wirklich innerlich erlebt haben, ist unser. Alles andere bleibt im besten Falle ein flüchtiger Rausch, der uns, wenn er verflogen ist, das Gefühl der inneren Leere um so drückender empfinden läßt.



Ludwig van Beethoven.
Nach einer Kreidezeichnung von August von Kloeber, 1817.

Es trifft sich merkwürdig, daß der erste unserer großen Männer, den der Kreislauf der Jahrhunderte uns jetzt in der tiefsten Erniedrigung wieder ins Gedächtnis zurückruft, gerade Beethoven ist, von dem das echte Manneswort stammt: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“ Ohne Selbstüberhebung können wir sagen, daß unser Volk sich während seines Kampfes gegen eine ganze Welt dieses Geistes würdig gezeigt hat. Wohl ein jeder hat denn auch den neuen, stahlharten Klang vernommen, der uns seit 1914 gerade aus Beethovens Musik entgegentönte und den ganzen Menschen in uns weit stärker aufrüttelte, als es alle ästhetisierende Begeisterung der Friedensjahre vermochte. Seitdem hat das Schicksal gegen uns entschieden. Auf die ungeheure Kraftanstrengung ist der natürliche Rückschlag gefolgt. Unser Volk ist todmüde geworden, sein Vorrat an ethischer Kraft scheint fast ganz ausgegeben, in stumpfer Gleichgültigkeit neigen viele dazu, sich selbst vollends freiwillig vor dem Schicksal niederzubeugen. Wohl mag mancher darunter sein, der seinen Beethoven auch jetzt nicht vergessen hat. Aber es bleibt bei einer wehmütig resignierenden Verehrung; das Beethovensche Wort, daß die Musik dem Menschen Feuer aus der Seele schlagen soll, hat für solche Leute seine Kraft verloren, und von der lebendigen Kraft, die von seiner Musik ausgeht, verspüren sie kaum einen Hauch mehr. Die Frage: was ist uns heute Beethoven? erscheint also gegenwärtig zeitgemäßer denn je, wenigstens für den, der nach alter deutscher Anschauung in der Musik nicht bloß einen Schmuck des Daseins, sondern eine Lebens- und Kulturmacht erblickt.

Beethoven ist eine der größten Einheiten, in denen sich der deutsche Geist bisher verkörpert hat. In seiner Persönlichkeit liegt eine ungeheure Summe von Kräften beschlossen, deren Wirkung sich seitdem in unverminderter Stärke weit über die

Grenzen unseres Heimatlandes erstreckt hat. Kein Wunder, daß sie die verschiedenartigsten Erklärungsversuche ins Leben gerufen hat, von den rein biographischen an, die sich an ihrem äußeren Lebensgange genügen ließen, bis zu den phantastisch-intuitiven Deutungen der Romantik, für die Beethoven der Schutzpatron alles Sturmes und Dranges war, den tiefsinnigen philosophischen Spekulationen R. Wagners, den bahnbrechenden stilkritischen Untersuchungen H. Riemanns und der sozial-ästhetischen Theorie P. Bekkers. Jeder dieser Versuche glaubte dem „echten" Beethoven auf die Spur gekommen zu sein, jeder hatte auch tatsächlich ein wertvolles Stück des „echten" zutage gefördert. Aber gerade die verschiedenen Wege, auf denen sie dem Ziele zusteuerten, lieferten den deutlichen Beweis dafür, daß das Ziel selbst in unerreichbarer Ferne liegt. Es ist mit Beethoven nicht anders als mit jedem Genie: es enthüllt uns nur den farbigen Abglanz seines Wesens, nicht dieses Wesen selbst und auch jenen Abglanz jeder Generation, ja jedem Einzelnen in immer wieder neuen Farben. Wir müssen uns damit bescheiden, daß wir von Beethoven nur soviel begreifen können, als unsere eigene Fähigkeit des Erlebens hergibt. Nur soweit vermag auch die geschichtliche Forschung Früchte zu tragen. Darüber sollte uns keine noch so subtile und scharfsinnige Methode hinwegtäuschen. Sie ist gewiß unentbehrlich und wo sie fehlt, mangelt es stets auch an dem inneren Ernst, ohne den wir niemals an unsere großen Männer herantreten sollten. Aber wo jene begrifflichen Künste und Fertigkeiten zum Selbstzweck werden, liegt stets der begründete Verdacht vor, daß der Betreffende sich selber wichtiger nimmt als seine Aufgabe. Die Geschichte hat es außerdem mit dem Lebendigen zu tun und nicht mit dem Toten, und schon das, was einer für lebendig hält, ist ein sicheres Merkmal für seine Eigenschaften als Historiker.

Es kann sich also nur darum handeln festzustellen, welcher Teil der Beethovenschen Kunst auf uns Moderne am lebendigsten wirkt, sozusagen welche Seite diese Zentralsonne uns heute zukehrt, Leben spendend und Kräfte weckend. Dazu ist freilich nicht bloß die Kenntnis einzelner Werke, sondern des ganzen Beethoven nötig. Nur wer Beethoven als Ganzes erlebt hat, wird auch seinen einzelnen Werken gerecht werden können. Damit ist's aber trotz aller „Beethoven-Abende" noch recht schwach bestellt. Eine bekannte Anekdote weiß von einem jungen Konservatoristen zu berichten, der auf die Frage, wieviel Symphonien Beethoven eigentlich geschrieben habe, zur Antwort gab: Drei: die Eroica, die Fünfte und die Neunte. Das ist gewiß ein Märchen. Aber eines, das dem Kenner der Beethovenschen Aufführungsstatistik durchaus nicht so wunderbar vorkommt. Denn da werden einzelne „berühmte" Werke halb zu Tode gespielt, während andere kaum zu Worte kommen. Dadurch verengern wir aber gedankenlos selbst unseren künstlerischen Horizont und zimmern uns ein Götzenbild zurecht, das uns zunickt, so oft wir es wollen, statt uns von dem lebendigen Hauche des Genius anwehen zu lassen. Wir haben nicht das Recht, ein Werk eines großen Meisters einfach links liegen zu lassen, weil es uns „unbedeutend" vorkommt, am wenigsten im Falle Beethovens. Denn gerade unter seinen Werken findet sich sehr wenig, was nicht den offenkundigen Stempel seines Geistes trüge. Das führt uns aber gleich ins Innere seiner Persönlichkeit.



Die Eltern Ludwig van Beethovens.
Nach den Gemälden von Kaspar Benedikt Beckenkamp im Beethoven-Haus zu Bonn.

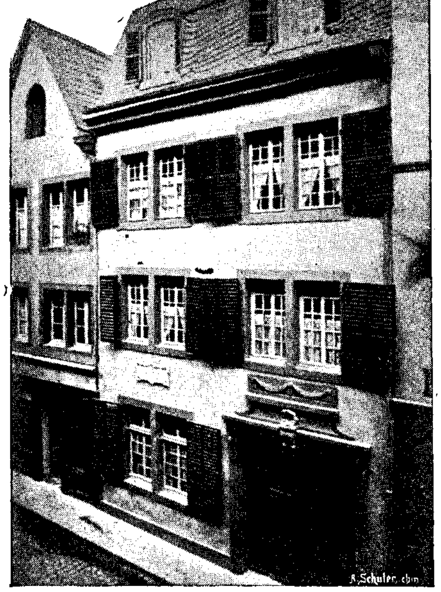
In Beethoven vollendet sich eine Entwicklung, die sich vorher nur vereinzelt, vor allem bei dem ihm in vieler Hinsicht so geistesverwandten Händel und in einzelnen Spätwerken Mozarts, bemerkbar gemacht hatte: es verschiebt sich beim künstlerischen Schaffen der Schwerpunkt von dem aufnehmenden Teil, dem Publikum, auf den schöpferischen, den Künstler. Die älteren Meister fühlten sich durchaus als Diener und Vollstrecker einer Tradition, die ihre Phantasie von vornherein in einer bestimmten Richtung festlegte. Der Antrieb zum Schaffen kam ihnen von außen her, durch Bestellungen aller Art. Noch für Mozart lag der Gedanke ganz fern, eine Oper aus eigenem Antrieb heraus, ohne äußeren Auftrag zu schreiben. Daß diese Gebundenheit aber nicht etwa eine Fesselung der künstlerischen Phantasie bedeutete, lehrt sein Beispiel so gut wie das S. Bachs oder J. Haydns; ist doch schließlich auch die Kunst Shakespeares und Raffaels aus demselben Boden erwachsen. Es ist nur eine andere, durch Rousseau und die Revolution hervorgerufene Stellung des Künstlers zum Publikum, die damals Herder in Deutschland zuerst scharf formulierte und Beethoven in der Musik konsequent in die Tat umsetzte. Jetzt ist es der Künstler allein, der unbeirrt durch alle äußere Konvention sein Werk nur für sich schafft und damit von dem gesellschaftlich beschränkten und bedingten bisherigen Publikum an die große Gemeinde aller künstlerisch Gebildeten appelliert. Der Grundgedanke war nicht neu, schon die Stürmer und Dränger auf allen Gebieten waren von ihm erfüllt gewesen, und es ist kein Zufall, daß Beethovens Kunst mit der der sog. Mannheimer Schule unter dem feurigen J. Stamitz in so vielen Zügen verwandt ist. Aber was ihn grundsätzlich von diesen Vorgängern unterscheidet, ist, daß er sich nicht daran genügen ließ, in diesem neu errungenen Ideal der künstlerischen Freiheit zu schwelgen und die Fülle seines Innern in dumpfer Fessellosigkeit ausströmen zu lassen, sondern die künstlerischen und ethischen Pflichten klar erkannte, die jenes Ideal der neuen Musikergeneration auferlegte. Schon Mozart hatte das auf seine Art getan und dank seinem ungeheuren Gestaltungstrieb und feinen Formensinn das letzte Ziel, die Verwandlung von Natur in Kultur, erreicht. Aber während er darauf ausgegangen war, die in ihm beschlossenen Naturanlagen frei zu entfalten, ohne anderen Maßstab als den Menschen und Dinge ihm boten, spielt bei Beethoven ein ethisches Moment herein. Er mißt Kunst und Leben stets an einem erhabenen sittlichen Ideal, zu dessen künstlerischer Verwirklichung er seine ganze ungeheure Willenskraft aufbietet. Es ist ungemein lehrreich, zu beobachten, wie sich der Gegensatz Goethe—Schiller auf musikalischem Gebiete in dem Paare Mozart—Beethoven wiederholt. Mozart huldigte als Mensch und als Künstler dem Goethischen

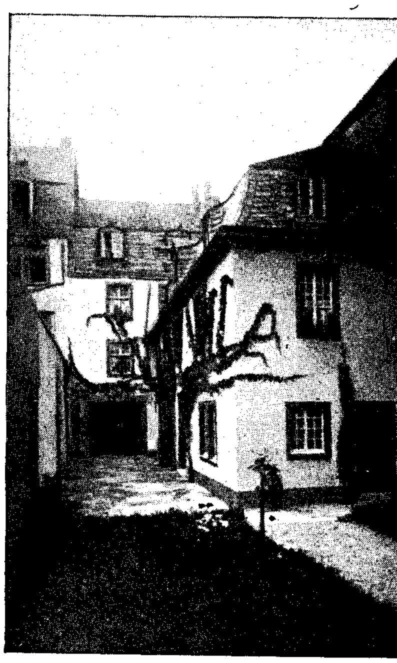
Satze: wir sind aufs Leben und nicht auf die Betrachtung angewiesen, er war Realist in jenem höchsten Sinne, wie es auch Goethe war. Beethovens Geistesflug dagegen galt der allem Sinnlichen entrückten Welt der Ideen, wie der Schillersche, beide sind darin Geistesverwandte Kants. Nur darf man sich das nicht so vorstellen, als wäre Beethoven von Hause aus Denker oder Dichter gewesen und hätte dann erst das also Geschaute kraft seiner musikalischen Begabung in Töne umgesetzt. Diese Auffassung des „Tondichters Beethoven" ist eine arge Verkennung seines Genius, so sehr sie auch unserem heutigen intellektualistischen Zeitalter behagen mag. Das primäre Erlebnis ist bei ihm vielmehr stets das musikalische gewesen, und hier trennt sich sein Weg auch von dem Schillers: der Künstler ist bei ihm niemals durch den Denker soweit zurückgedrängt worden wie bei diesem. Man sehe sich daraufhin nur einmal das Verhältnis beider zur Lyrik an: ein dem Beethovenschen Adagio entsprechender Typus ist bei Schiller einfach undenkbar. Jene Kantsche Ideenwelt offenbart sich bei Beethoven auf musikalisch-schöpferische Art als unmittelbarer, rein gefühlsmäßiger Ausfluß seiner glühenden Persönlichkeit. Sie wurde gewiß gestärkt durch die große außermusikalische Bildung, die er sich, auch hierin ein Vorbild für die Späteren, erwarb. Aber das Beste, was er gab, kam doch aus seinem eigenen reichen Innern. So will sein bekannter Ausspruch, daß Musik höhere Offenbarung sei als alle Philosophie, verstanden sein. Für ihn, den schöpferischen Genius, besaß dieses stolze Wort volle Wahrheit, im Munde kleinerer Geister, aus dem man es leider so häufig hört, wird es zur tönenden Phrase, die hart an die Blasphemie sowohl auf die Musik als auf die Philosophie streift.

Dem entsprach Beethovens hohe Meinung vom Beruf des Künstlers. Wir kennen seine Strenge gegenüber den Leistungen anderer; sie wurde aber noch weit überboten durch die Strenge, die er gegen sich selbst übte. Kein zweiter Künstler hat sich seinem Genius so tief verantwortlich gefühlt wie er. Er wußte, daß ihn keine musikalische Gesellschaftskunst mehr trug und stützte, die noch bei Mozart auch weniger bedeutenden Werken zum Erfolg verholfen hatte, sondern daß er allein für jedes Werk einstehen mußte. Aber gerade dieses Bewußtsein beflügelte seine künstlerische Energie. Das Kantsche Wort: „Du sollst, denn du kannst," ist wohl von keinem so nachdrücklich zur Tat gemacht worden wie von ihm. Daher rührt schon äußerlich sein naives Selbstbewußtsein, dessen lapidaren Charakter nur ein blöder Philister mit der landläufigen Künstlereitelkeit verwechseln wird, daher vor allem aber seine fast übermenschliche Selbstkritik. Jeder weiß, daß seine Werke an Zahl den Vergleich mit Mozart und vollends den älteren Meistern nicht aushalten. Daraus hat man schon auf eine geringere Ergiebigkeit seiner Phantasie geschlossen und behauptet, das Komponieren sei ihm „saurer" geworden als z. B. Mozart. Nichts ist falscher als das: wenn je einer, so ist Beethoven ein Vollblutmusiker gewesen. Aber er hat nicht jedes seiner künstlerischen Erlebnisse für wert gehalten, auch in einem ausgereiften Kunstwerk verewigt zu werden. Aeußere Verpflichtungen gab es für ihn nicht mehr; legte er sich einmal selbst freiwillig eine solche auf, wie bei der Missa solemnis, so entband er sich unbedenklich auch selbst wieder davon, wenn er fühlte, daß sein Genius sie nicht einzuhalten vermochte. Auch widerstrebte es ihm, was seine Vorgänger bereits gesagt hatten, wenn auch in anderer Form noch einmal zu wiederholen; mit vollem Bewußtsein nahm er das Recht des Genies, Neues zu schaffen, für sich in Anspruch. Und wie Seb. Bach hat er dieses Recht nicht etwa im Sinne eines demonstrativen Radikalismus verstanden, wie z. B. der junge Haydn, Schubert und Schumann, denen die künstlerische Revolution um ihrer selbst willen Freude machte. Im Gegenteil, er eignet sich die Tradition in unermüdlichem Studium Schritt für Schritt an, um sie dann von innen heraus zu überwinden, er geht zuerst mit dem Strom, ehe er gegen ihn schwimmen lernt. Nichts wird unberücksichtigt gelassen, was seiner Entwicklung förderlich sein kann, aber stets trifft er unter den Gebilden seiner Phantasie eine strenge Auslese und gestaltet nur das Erlebnis zum vollen Kunstwerk aus, von dem ihm sein Gewissen sagt, daß es von bleibendem, allem Zeitlichen und Zufälligen entrücktem, allgemein menschlichem Werte ist. So befinden sich unter seinen Werken nur sehr wenige, die nicht das hinreißende Gepräge des Unmittelbaren, Höchstpersönlichen trügen.

Dieser idealistische Zug beherrscht aber auch seine ganze Kunst. Sie ist das Produkt einer Willensnatur ohnegleichen, die sich jedem Widerstand gewachsen fühlt, weil sie ihrer selbst durchaus sicher ist und keinerlei Selbsttäuschung und Unwahrheit kennt. Daher rührt ihre nie versagende Wirkung, die niemals bloß verblüfft oder berauscht, sondern stets den ganzen Menschen in Mitleidenschaft zieht. Neben Händel ist Beethoven wohl die größte Kämpfernatur der Musikgeschichte gewesen. Darum ist auch der Kampf als die intensivste Form des Lebens die eigentliche Seele seiner Kunst. Kein geistiges Gut hat Wert für ihn, das nicht in hartem Kampf errungen wird — man begreift, daß er bis auf den heutigen Tag der unerreichte Meister der sog. Durchführungsarbeit geworden ist. Aber er kämpft nicht wie die Stürmer und Dränger um des bloßen Kampfes, sondern um des Zieles willen, und diese Ziele sind wohl die höchsten, die je einem musikalischen Genius zu schauen beschieden war. Gewiß wären sie nicht möglich gewesen ohne den ganzen geistigen Reichtum jener Zeit im allgemeinen, aber der erhabene Ausdruck, den sie durch ihn fanden, ist sein persönliches Werk. Es sind die beiden höchsten Ideen, die die damalige Menschheit bewegten und auf denen auch die Größe Schillers beruht: die Idee von der sittlichen Freiheit und von der allgemeinen Menschenverbrüderung, der Humanität im edelsten Sinne. Auch die Freiheit ist ihm stets ein Gegenstand des Strebens und Kämpfens gewesen, und „freudig wie ein Held zum Siegen" ist er gleich Schiller auf dieser Bahn zu immer höheren und reineren Anschauungen gelangt, bis zu der Auseinandersetzung mit den letzten Dingen in der Missa solemnis.

Das Große an dieser Kämpfernatur aber war das feste Bewußtsein des endlichen Sieges, das ihn nie verließ. „Du sollst, denn du kannst." Dieser grandiose Optimismus scheidet ihn grundsätzlich von der fatalistischen Entsagung, die den späteren Mozart so häufig befiel. Mag er den Kampf auch bis zum





Ludwig van Beethovens Geburtshaus in Bonn.

Vorderseite. Hofansicht.



Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde seines Jugendfreundes G. von Kügelgen, 1791.

Aeußersten zuspitzen, das Ende ist doch immer Befreiung, und zwar meist mit jenem dionysischen Schwung, der unter diesen Umständen um so hinreißender und echter wirkt. Nichts ist darum törichter, als Beethoven zum Weltverächter modernen Schlages zu machen. Aber auch das seit den Tagen der Romantik aufgekommene Bild des „Titanen" erschöpft sein Wesen nur zum Teil. Er ist weit mehr gewesen als das, er war zugleich, um im griechischen Bilde zu bleiben, ein Olympier im wahrsten Sinne des Wortes. Wie die Kunst Mozarts mehr Schmerzen und Leidenschaften kennt, als seine romantischen Biographen zugestehen wollen, so ist auch die Beethovensche nicht eitel Himmelsstürmerei und Donnergrollen. Sie kennt ebensogut die heiteren und daseinsfreudigen Seiten des Lebens, sie ist vor allem auch von einem starken Naturgefühl getragen und atmet endlich jenen befreienden Humor, der als das echte Kennzeichen solcher Kraftnaturen sich über alle Kämpfe dieser Welt emporschwingt und doch für alle ihre Schwächen und Unzulänglichkeiten ein mitfühlendes Lächeln übrig hat.

Beethoven selbst hat sich, wie Händel und Haydn, stets als das Gefäß einer höheren Macht gefühlt; das Bewußtsein des „Dämonischen", wie es Goethe genannt hat, war auch in ihm lebendig. Er fühlte, daß seine Wirklichkeit eine weit höhere und reinere war, als die des gewöhnlichen Sterblichen und auch als die des bloßen „Talentes", die von einer Menge konventioneller, zeitlich gebundener und deshalb doch immer mehr oder minder zufälliger Lebensformen bedingt ist. Das sollten auch wir nie vergessen. Auch uns steht es nicht an, die Welt des Genius gewaltsam nach unserer eigenen zu modeln. Wohl hat jede Generation die Pflicht, sich über ihre Stellung einer Erscheinung wie Beethoven gegenüber ins klare zu kommen und nachzuprüfen, ob das Bild, das sich ihre Väter und Großväter von ihr gemacht haben, auch noch für sie selbst Gültigkeit und Wahrheit besitzt. Aber gerade an den dabei zutage tretenden Unterschieden mag sie auch erkennen, daß keine Zeit das Recht beanspruchen kann, den ganzen Beethoven zu besitzen. Das gilt nicht nur für die Musikschriftstellerei, sondern auch für die schaffenden Künstler. Jeder weiß ja, wie stark das Erbe Beethovens bis auf heute in der Musik nachwirkt. Mögen die Künstler in seinen Bahnen weiterwandeln oder bewußt von ihm wegstreben, ganz aus seinem Riesenschatten herauszutreten, ist noch keinem geglückt.

Aber auch von ihnen hält sich jeder wieder an eine andere Seite des Beethovenschen Wesens, die er als dem eigenen besonders verwandt empfindet. Die Geschichte des Einflusses Beethovens auf die neuere Kunst ist noch nicht geschrieben, sie dürfte freilich auch nicht von einem musikwissenschaftlichen „Deckoffizier" unternommen werden, der sich nur an die einzelnen Anklänge und Phrasen hält, sondern von einem wirklichen Historiker, der in das innere Leben der Kunst einzudringen versteht. Er würde dabei sofort auch eine Tatsache erkennen, die sich bei allen großen Männern und ihrem Einfluß auf die Folgezeit wiederholt: nämlich daß so manches, was die Nachwelt für echt Beethovenisch hält, als solches gar nicht in Beethovens Werken steht; sein Einfluß besteht in diesem Falle nur in den Keimen, die er für die spätere Entwicklung gelegt, und in der Energie, mit der ihr für die Zukunft ihre Richtung gewiesen hat.

Eines aber muß unter allen Umständen nochmals betont werden, daß Beethoven uns nur zu dem Teil seines Wesens Zutritt gewährt, den wir selbst innerlich zu erleben vermögen, und daß dieses Erleben nun und nimmer aus begrifflicher Fertigkeit, sondern allein aus ehrfürchtiger Liebe hervorgehen kann. Und auch das sollten wir nie vergessen, daß es sich bei unserer Beschäftigung mit Beethoven weit weniger um den Meister als um uns selbst handelt. Mit bloßer, halb spielerischer Schwärmerei ist es gerade bei einem Künstler wie ihm, der wie wenige in der Wesen Tiefe trachtete, keineswegs getan. Wir haben das Glück, daß er uns gerade die Seiten seines Wesens zukehrt, deren wir heute am meisten bedürfen, die unbeugsame Willensnatur und die rücksichtslose Wahrheit gegen sich selbst, die nichts Phrasenhaftes, Willkürliches, Unfreimachendes kennt. Unser Volk hat mit seinem Heldenkampf eine Eroica hinter sich, wie kein zweites. Aber die größere und schwerere steht ihm noch bevor, der Kampf gegen die dunkeln Schicksalsmächte im eigenen Innern. Auch Beethoven ließ auf seine politisch gefärbte Dritte die Fünfte folgen, die den Kampf auf rein menschlichem Gebiet erneuert und vertieft.

Es wird sich zeigen, ob das deutsche Volk noch von dem Stamme ist, aus dem Männer wie Beethoven geschnitzt werden. So ruft die kommende Feier recht ernste Gedanken hervor. Aber sie sind jedenfalls besser und vor allem des Meisters würdiger als die Gedankenlosigkeit, mit der früher so viele von uns zur geheimen Freude strebsamer Virtuosen, ehrgeiziger Dirigenten und kluger Unternehmer das Andenken unserer großen Tonkünstler zu „feiern" pflegten.



Ludwig van Beethoven.
Jugendbild nach einer Lithographie von Gerard (etwa 1788).

Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens.
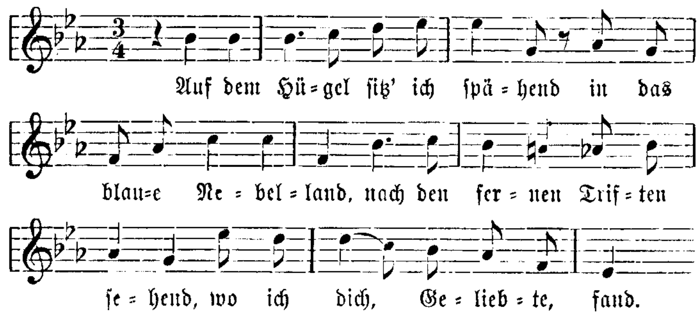
Von Prof. Dr. Arnold Schering.

Ueber den Vorgang, der das Entstehen eines künstlerischen Gedankens begleitet, hat die Natur einen dichten Schleier gebreitet. Der Schaffende selbst, in der Stunde der Empfängnis, ist unfähig zu sagen, von wannen er kommt und geht, wie er urplötzlich in ihm aufgestiegen und zu dem geworden, als der er schließlich dasteht. Dennoch wäre es falsch anzunehmen, die künstlerische Konzeption — etwa des Musikers — vollzöge sich immer auf ein und dieselbe Weise, immer gleich spontan, immer gleich unerforschlich. Vielmehr spielen Individualität und Schaffensgewohnheit dabei eine hervorragende Rolle. Vor allem bei Beethoven ist wahrzunehmen, wie weit der Weg oft gewesen, der vom ersten spontanen Einfall bis zum ausgereiften, vollendet dastehenden Tongedanken geführt hat. Seine Skizzenbücher, noch nicht im entferntesten genug ausgeschöpft für das Studium dieser unsäglich feinen geistigen Beziehungen, bilden wahre Fundgruben für den Aesthetiker und Psychologen. Wer Nottebohms Veröffentlichungen daraus aufmerksam liest, wird bekanntlich mehr als einmal vor die verwunderliche Tatsache gestellt, daß einige der schönsten Beethovenschen Themen aus ursprünglich geradezu hausbackenen, trivialen Einfällen „geworden" sind.

Um dies zu erklären, müssen wir uns vorstellen, daß in den Augenblicken wahrhaft produktiver, erfindender Tätigkeit — gleichgültig welcher Art — der Schaffende selbst nicht treibt, sondern getrieben wird, indem er bei aller Seelenklarheit des Augenblicks einem dunklen Drange, einem in ihm wirkenden Daimonion nachgibt, über das ihm zunächst jede Herrschaft fehlt: seine empfangend gestimmte Seele, sein geistiges Auge erblickt plötzlich etwas. Dieses Etwas kann entweder sofort klar und eindeutig geschaut werden, oder aber unklar, nur in Umrissen, nur seinem wesentlichen Inhalt nach. Im ersten Falle gleicht es einer in den Schoß fallenden reifen Frucht: sie wird dankbar ergriffen und verwertet. Der zweite Fall dagegen, seiner Natur nach über alle Maßen beunruhigend und aufregend, führt unmittelbar zu einer intensiven Bemühung um Aufklärung des Verworrenen. Ein heftiges, bestimmt sich äußerndes Gefühl, zu einem Letzten gelangen zu müssen, steht als Triebkraft dahinter. Ein rastloses Arbeiten beginnt, dessen Ergebnis problematisch erscheinen mag, dessen Ziel aber durch die mächtig wirkende innere Schaukraft fortwährend als erreichbar und vielleicht schon in nächster Nähe empfunden wird, bis der Zeitpunkt eintritt, wo das Umgeformte mit diesem dunkel Empfundenen als übereinstimmend anerkannt wird. Ein Gefühl beglückender Ruhe stellt sich ein und das Bewußtsein, das Chaotische der inneren Bewegung bezwungen zu haben.
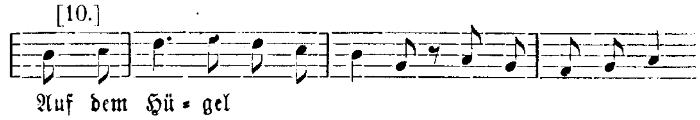
Beide Fälle haben etwas Geheimnisvolles und werden sich in jeder schöpferischen Persönlichkeit, individuell abgestuft, abwechselnd ereignen. Möchten wir bei Mozart und Schubert gern den ersten als den häufigeren annehmen, so bei Beethoven den zweiten, wobei die Frage nach dem Grade und der Unmittelbarkeit der schöpferischen Potenz beidemal als ganz unwesentlich aus dem Spiel zu bleiben hat. Denn nicht das Wie, sondern das Was des endgültig Errungenen bestimmt das Maß der Künstlerschaft.

Durch viele Skizzen Beethovens wird die Möglichkeit gegeben, den ihm so eigentümlichen Vorgang im Sinne eines aus Verworrenheit zur Klarheit aufsteigenden Arbeitsprozesses zu verfolgen. Ich wähle die Melodie der ersten Nummer aus dem Liedzyklus „An die ferne Geliebte" (Op. 98), entstanden 1815/16, als Beethoven 45 Jahre alt war, mithin auf der Höhe seiner Schöpferkraft stand. Die entsprechenden Entwürfe teilt Nottebohm (Beethoveniana II, S. 334 ff.) mit. Für die ersten Zeilen „Auf dem Hügel sitz' ich spähend" usw. liegen etwa 13 mehr oder weniger ausgeführte Skizzen vor, deren Reihenfolge aber, da sie nicht gleichmäßig hintereinander stehen und nicht alle in dieselbe Zeit fallen, schwer zu bestimmen ist. Die endgültige Fassung der seelenvollen Melodie, wie sie Beethoven in seiner Brust trug, ohne sie gleich anfangs zu erkennen, das Letzte gleichsam, auf das innere Unruhe ihn hindrängte, war:
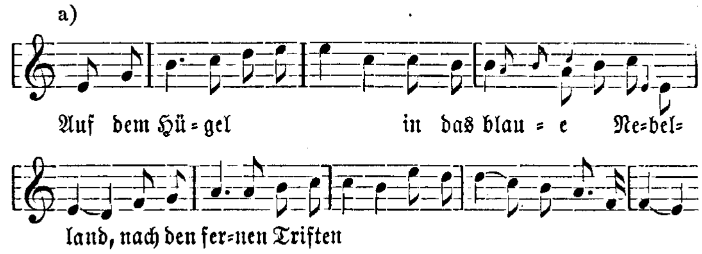


Die Form der Urzelle ist nicht mehr zu erkennen. Vielleicht war es diese, auf einem besonderen Blatt aufgefundene:

[10.]
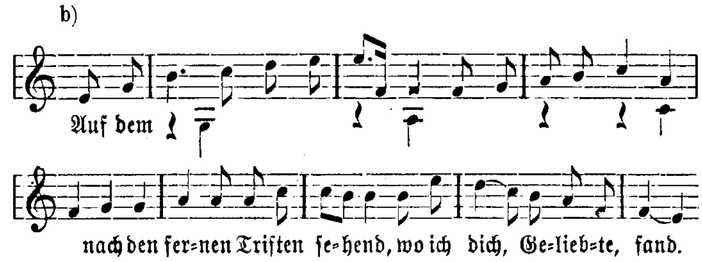


denn sie entspricht, außer in der von Anfang an feststehenden Es dur-Tonart, den späteren Entwürfen am wenigsten. Nur der auftaktige Anstieg und das Herabfallen bei „spähend" ist bereits da. Alle weiteren Versuche führen die aufsteigende Linie der ersten Zeile höher hinauf, um sie dementsprechend auf „spähend" tiefer stürzen zu lassen. Vier davon beginnen mit dem Grundton:

a)
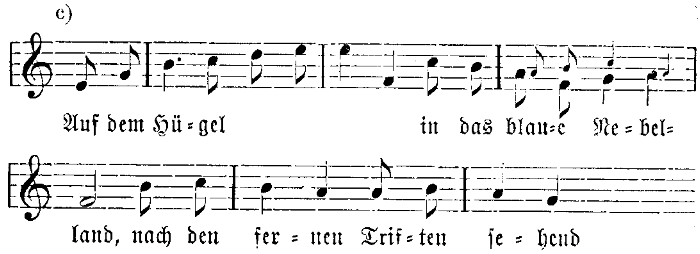


b)
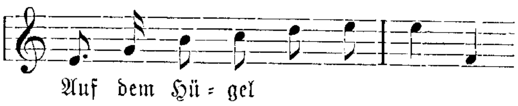




Ludwig van Beethoven.
Nach dem Porträt von G. Stainhauser. 1801.
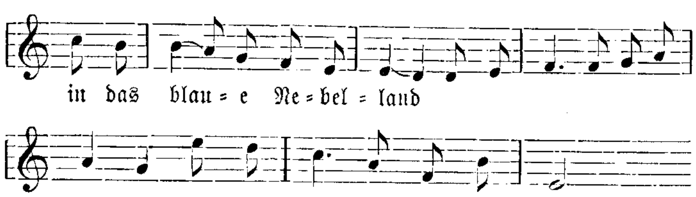
c)



Einmal, wie es scheint, sogar volltaktig:

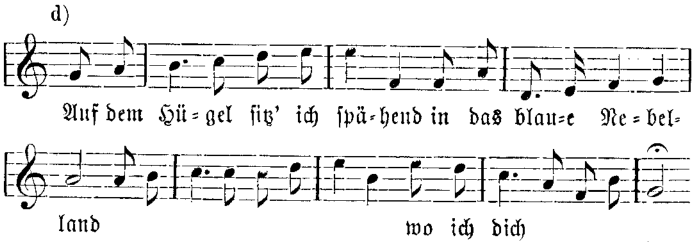


Der Dreiklangsaufstieg bei a) b) c) wirkt matt und herkömmlich. a) hat in der schnellen Wendung zur Unterdominante im 2. Takt und den gehäuften weiblichen Endungen hervortretende Schwächen. Dem „Nebelland“ ist ungebührliche melodische Bedeutung beigemessen. b) steigert den Affekt durch Einführung der fallenden Septime, die dann später der wohltuenderen Sext weicht; auch der männliche Schluß auf „land“ bedeutet einen Fortschritt (in c sogar auf eine Halbe ausgedehnt). Dagegen sind die Worte „nach den fernen Triften sehend“ noch ohne rechte seelische Substanz. Durch Einführung des Doppelmotivs b c | b as as b | as g in der Skizze c) ist diese Schwäche ausgeglichen und ein weiteres wichtiges Ausdrucksglied gefunden. An der von es absteigenden Schlußwendung, zunächst noch mit weiblicher Endung, wird festgehalten, doch erscheint sie in einer zweiten Gruppe von Skizzen etwas abweichend, sehr grotesk, beinahe instrumental z. B. in dieser:
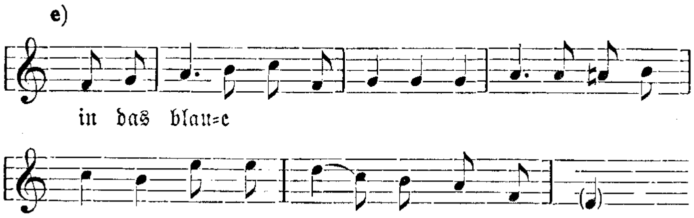


Diese zweite Gruppe läßt die Melodie mit der Terz beginnen. Unter ihren fünf Entwürfen stehen zwei, denen Beethoven die Worte der Schlußstrophe des ganzen Zyklus „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ untergelegt hat, einmal sogar ausdrücklich mit der Beischrift „Letzter Vers“, während alle übrigen Entwürfe nur die erste Strophe berücksichtigen. Vielleicht geschah das aus dem einfachen Grunde, die Phantasie, die bei den vorangegangenen Versuchen mit der ersten Strophe nicht ins Freie führte, durch andere Bilder zu beleben. Von der allerletzten mit ihrer zarten, direkten Anrede an die Geliebte versprach sich Beethoven anscheinend den meisten Erfolg. Vergebens! (Vergl. Skizze g und h.)
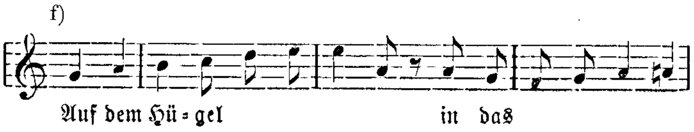
d)
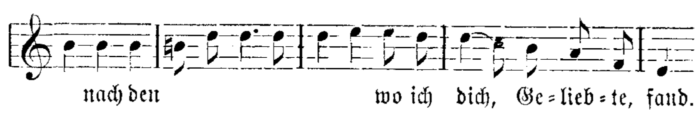


e)
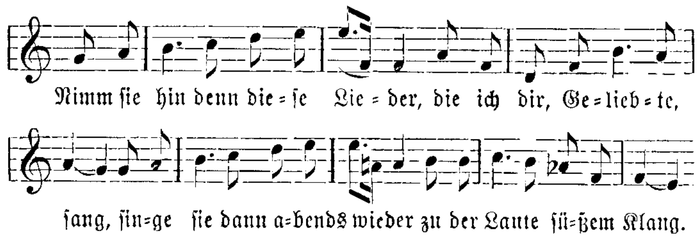


f)
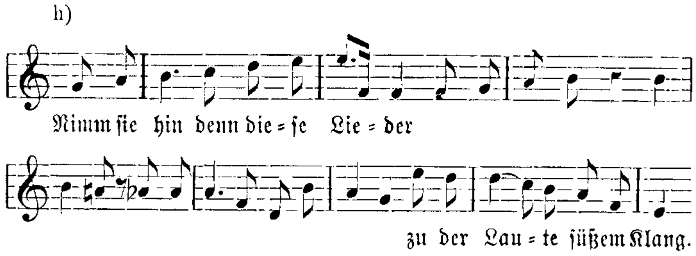




g) „Letzter Vers“



h)
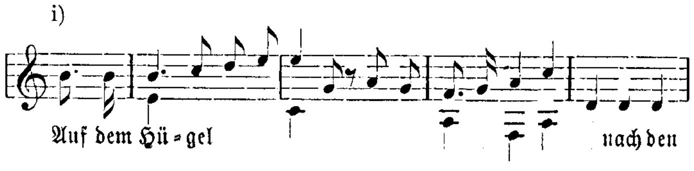


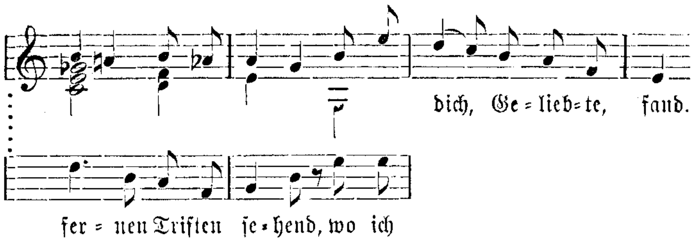
Fassung d) ist wohl von allen die am wenigsten Beethovensch berührende und könnte von jedem andern Zeitgenossen stammen. Ihr doppelter Aufstieg zu es ist geradezu unbeholfen und der Schluß auf g höchst sentimental. Als Instrumental=Menuett möchte man sie gelten lassen. Seltsam schülerhaft mutet in e) die Wendung b c f | g auf „Nebelland“ an, und auch die Fortsetzung mit dem as a läßt die Absicht, den Sehnsuchtsdrang auszudrücken, nur erst ahnen. Fassung f) verlegt diesen chromatischen Schritt schon in die erste Hälfte der Melodie, wo er an sich schön und natürlich wirkt, aber wiederum zum „Nebelland“ nicht paßt. Dieses Unglückswort hat Beethoven scheinbar das meiste Kopfzerbrechen gemacht: es wollte sich als Teilschluß der schwungvoll gerundeten ersten Melodiehälfte nicht fügen und geriet immer um einige Grade zu pathetisch. Der Versuch g) mit den Worten der letzten Strophe bringt bei „die ich dir, Geliebte, sang“ eine lebhaft empfundene, aber wenig gewählte seufzende Wendung, während die Fortsetzung — wie bei d) unklugerweise am selben metrischen Ort wieder es erreichend — heute wie damals den Vorwurf des Leirigen hätte ertragen müssen. Nicht höher steht ein (oben nicht mitgeteilter) sechster Entwurf der zweiten Melodiehälfte. h) endlich macht als Ganzes den Eindruck einer mechanischen Konstruktion, deren vier Glieder unverbunden nebeneinander stehen. Nur das b a as des vierten Takts bedeutet eine Bereicherung des Ausdrucks und wird bei der endgültigen Redaktion verwendet, aber — höchst seltsam! — um einen Takt verschoben.

Wir sehen also Beethoven, den Meister der Eroica und Appassionata, hier stammeln wie einen Anfänger. Der sonst Titanenblöcke schleudert und wahre Wunderbauten aus Tönen aufführt, vermag hier nicht einfache acht Takte mit strömendem Leben zu erfüllen. Der innere Puls reicht immer nur bis zum zweiten, und statt einer seelischen Einheit haben wir ein Aggregat von mehr als einem Dutzend unverknüpfter Einfälle. Nicht einmal über die Verteilung der melodischen Höhenpunkte ist er anfangs im klaren. Wie sauer wird ihm, dem Meister motivischer Arbeit, das Verbinden zweier Melodieglieder! Wie schwankt er in betreff der harmonischen Unterlage!

Und dennoch wurde das Lied ein herrliches Beethovensches Erzeugnis. Wie ein Naturprodukt, schlicht und selbstverständlich steht es da, und keine Note verrät die Qualen der Geburtswehen. Schon in einer der letzten Skizzen kündigt sich eine Wendung an. Beethoven notiert:

i)





Weniger bedeutsam als der Beginn mit der Dominante, deren belebter Auftakt später in zwei ruhige Viertel umgewandelt wird, ist die Hinwendung zur Mollparallele im zweiten Takt, die Beethoven ausdrücklich durch Angabe der Baßnoten anmerkt. Wie eine Erleuchtung mag sie — jedem Schulbuben sattsam bekannt — über ihn gekommen sein; denn nur sie besitzt die Kraft, dem Folgenden Bewegungsenergie mitzuteilen und jenes unheilvolle Schwanken des psychischen Gleichgewichts zu verhindern, das der bis dahin hartnäckig festgehaltene Quintsextakkord auf as mit sich brachte. Statt der stark herabdrückenden, entsagungsvollen Septime es f auf „spähend“ tritt jetzt, lieblich und rührend zugleich, die kleine Sexte es g ein. Doch noch immer ist eine vollkommene Harmonie der Teile nicht erreicht. Weder der Septimensturz auf „Nebelland“, noch das Beharren auf d mit dem jähen Sprunge nach b bei „nach den Trif-“ entspricht dem vokalen Adel einer Melodie auf so innigen, auch in den übrigen Strophen nirgends bildhaft auftragenden Text. Immerhin mag es von hier aus bis zum Erscheinen der vollendeten Gestalt weiterer Skizzen nicht bedurft haben. Das Wesentliche war gefunden und das Ganze über seine Teile erhoben.

Die mitgeteilten Skizzen nebst untergelegtem Text beweisen, daß Beethoven bei der Arbeit hauptsächlich die erste Strophe vor Augen hatte. Wenn die Melodie sich auch den übrigen in idealer Weise anschließt, so darf das der vorzüglichen „musikalischen“ Qualität der Dichtung (von A. Jeitteles) zugeschrieben werden. Kleine Veränderungen, die Beethoven bei der Wiederholung anbrachte, sind nur belebender Natur, das weitere in der Ausdeutung des Affekts besorgt die Begleitung. Von Anfang an war eine Abrundung des Zyklus durch Zurückkommen auf das erste Lied beabsichtigt, wie Fassung g) und h) bezeugen. Statt aber schon bei „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ das Zitat eintreten zu lassen, fand Beethoven bei fortschreitender Arbeit für gut, es drei Strophen weiter hinauszuschieben. Nun krönt der innige Gesang, um köstliche Akzente vermehrt, die ganze Reihe in wahrhaft erhebender Weise.



Ludwig van Beethoven.
Nach der Bleistiftzeichnung von Louis Letronne, 1814.

Was hier an einem besonders berühmten Beispiel gezeigt wurde, läßt sich an mehreren andern in ähnlicher Weise aufdecken, z. B. an Hand der Skizzen zum Liede „Sehnsucht“, dem (nach Nottebohm, a. a. O., S. 332 ff.), siebzehn Entwürfe vorangingen. Doch sind natürlich jederzeit verschiedene Grade der „Erleuchtung“, wenn wir dies Wort gebrauchen wollen, zu erkennen, und es wäre ganz verkehrt zu glauben, Beethoven habe an jeglichem Werke nach Art des oben Auseinandergesetzten gebosselt. In einem Skizzenbuche von 1810 findet sich unter Entwürfen zum f moll-Quartett die Bemerkung:

„Sich zu gewöhnen gleich das ganze alle Stimmen wie es sich zeigt im Kopfe zu entwerfen.“

Dieses „wie es sich zeigt“ ist ein unbeabsichtigter feiner Beitrag zur Psychologie des künstlerischen Schaffens und im Munde Beethovens doppelt wertvoll. Denn damit ist angedeutet einmal, daß der Zustrom der Ideen unwillkürlich erfolgt; daß ungerufen, so wie plötzlich auf magischer Wand fremde Gestalten auftauchen, ein greifbares Etwas vors Bewußtsein tritt. Zweitens aber, daß eine unerklärliche im Innern wirkende Kraft dabei am Werke ist und ohne unser Zutun jene Bilder emportreibt. Denn wenn etwas „sich“ zeigt, so haben wir eben keinen Einfluß darauf. Mit anderen Worten: der Zustand hat etwas Hellseherisches, Somnambulistisches. Zugleich deutet Beethoven das Komplementäre dazu beim Schaffensvorgang an: die Notwendigkeit, das Geschaute sofort zu erfassen und zu fixieren, wobei gleichgültig bleibt, ob das — je nach Anlage und Gewohnheit — sogleich mit Tinte und Feder oder im Kopfe geschieht.

Zur Stunde, da Beethoven mit dem eben besprochenen Liede beschäftigt war, wollte sich ihm nichts „zeigen“. Nur eine Ahnung, daß dies geschehen würde, war vorhanden, und so ließ es ihm keine Ruhe, bis der Uebergang von der Potenzialität zur Aktualität, von der Möglichkeit zur Wirklichkeit gefunden und das Unklare zu voller, restlos befriedigender Klarheit gediehen war. Die Größe seiner Künstlerschaft beruht nicht nur darauf, daß er unzählige solcher Potenzialitäten von höchster Würde in sich trug, sondern daß er zugleich von einem ungeheuren Dämon besessen war, der fortwährend zu deren Verwirklichung antrieb.

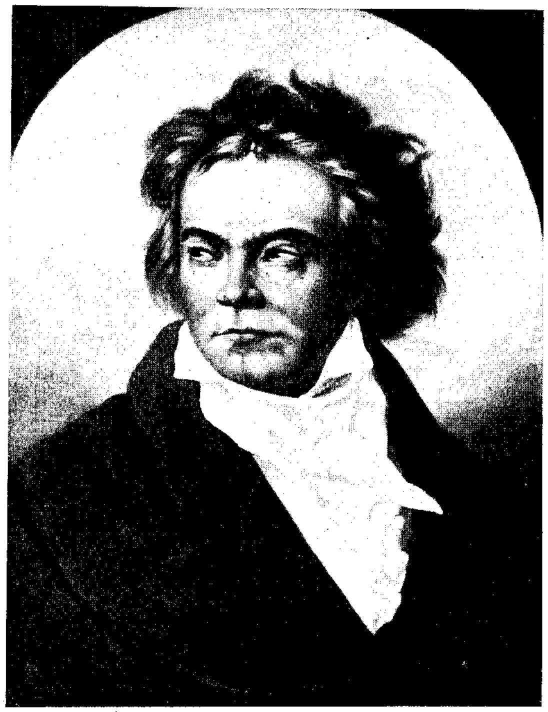
Beethoven und die vorklassische Uebergangszeit.

Von Universitätsdozent Dr. Wilhelm Fischer (Wien).

Das Wesen jeder Entwicklung ist die Pendelbewegung: das Hin- und Herschwanken zwischen Extremen. Solange die Schwingungen dauern, ist die Entwicklung im Fluß; wird die senkrechte Lage, der goldene Mittelweg, dauernd festgehalten, dann sind Bewegung und Leben erloschen, ist die Entwicklungsreihe abgeschlossen. Der Mittelweg ist also nur „golden“, wenn er im Schwunge der Bewegung begangen wird: als Dauerzustand bedeutet er den Tod. Das Bild der Pendelschwingung lehrt ferner, daß die Erreichung des einen Extrems zugleich den Augenblick des Umschwungs zum anderen hin darstellt, daß also der Höhepunkt eines Entwicklungsstadiums den Ausgangspunkt für den folgenden Entwicklungsabschnitt bildet. Jede Evolution in Natur und Geist spielt sich in dieser Weise ab, nur sind es hier nie zwei Komponenten, sondern weit zahlreichere Extrempaare, deren Wettstreit die Kurve der Entwicklung bestimmt. Wie alles Geschehen, gehorcht auch die Musikgeschichte diesen Gesetzen.

Eines der auffälligsten Extrempaare in der Entwicklung der Tonkunst ist „Volkskunst“ und „Stilisierung“. Immer aufs neue wiederholt sich das Schauspiel: eine Stilepoche knüpft an die Volksmusik an, versetzt diese dann immer mehr und mehr mit höherem Kunstgut und führt schließlich eine völlige Entfremdung von der ursprünglichen Einfachheit und Naivetät herbei; natürlich erfolgt nun ein neuerlicher Rückschlag zur ewigen Nährmutter Volkskunst, an den sich ein ähnlicher Umbildungsprozeß reiht usw. Keine Epoche volkstümlich befruchteter

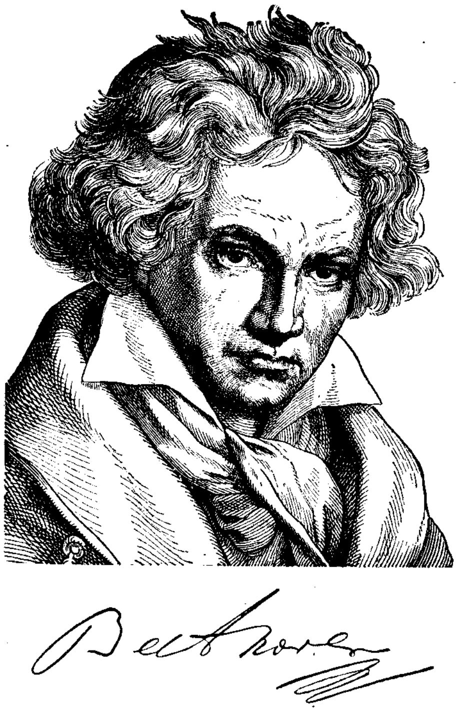
Kunstmusik liegt dem Musikfreund näher als die Zeit der Wiener Klassiker. Auch die Anfänge dieser Kunst fallen mit dem Höhepunkte der vorangehenden Stilepoche zusammen, ein guter Teil der ihr eigentümlichen musikalischen Mittel bildete sich zur Zeit heraus, als Bach, Händel und Fux die harmonischen und melodischen Errungenschaften der Monodie des 17. Jahrhunderts mit den kontrapunktischen Leistungen der Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu einer einzigartigen Tonsprache verschmolzen. Soweit man bisher blicken kann, war es die neapolitanische Schule, die in Werken für Orchester (Alessandro Scarlatti), Kammerbesetzung (Pergolesi) und Klavier (Domenico Scarlatti) die Formgebung, Melodik, Setzweise und Instrumentation des neuen Stiles vorbereitete, ja in vieler Hinsicht ausbildete. Ueberall dort nun, wo die neapolitanische Kunst eine Pflegestätte gefunden hatte, finden wir Schulen vorklassischer Uebergangskomponisten: in Italien selbst, in Wien, Salzburg, einigen Städten Böhmens, in München, Mannheim, Dresden, Berlin, in Paris und London. Angesichts des Umstandes, daß um 1780 Wien der Mittelpunkt der neuen Stilrichtung wurde, ist die Annahme, die süddeutschen Schulen seien für den Stilwandel besonders bedeutungsvoll gewesen, von vornherein gerechtfertigt. Eine Würdigung von deren entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung gibt nun nach dem gegenwärtigen Stande der Erkenntnis ungefähr folgendes Bild. Wie schon von mehreren Forschern betont wurde und in nächster Zeit einwandfrei dargetan werden wird, liegt die charakteristische Form des Wiener klassischen Stiles, die Sonatenform, schon um 1720 in all ihren wesentlichen Merkmalen ausgebildet vor, und zwar auch in Wien, in einigen Opernsymphonien Francesco Contis. Ungefähr zehn Jahre später erfolgte ein wichtiger Schritt: man verpflanzte die neapolitanische Sinfonia in den Konzertsaal, verwendete sie, die bisher als Opernvorspiel nur „Zweckmusik“ war, als absolutes, von der Oper losgelöstes Tonwerk. Daraus ergab sich augenblicklich eine ästhetische Forderung: als Ouvertüre trotz ihrer drei Sätze kaum mehr als ein „stilisiertes Signal“ vor Aufgehen des Vorhanges, mußte die „Konzertsymphonie“ eine inhaltliche Vertiefung erfahren, die sie instand setzte, sich neben den älteren französischen Ouvertüren und Konzerten zu halten, ja schließlich über diese zu triumphieren. Auch zu dieser Vertiefung scheinen die Neapolitaner selbst den Anstoß gegeben zu haben; Pergolesis 1731 erschienene Triosonaten in Symphonienanlage zeigen dimensionellen Ausbau der Form, ausdrucksvollere, zum Liedmäßigen neigende Melodik und sorgfältigere Stimmführung. Daß Pergolesi und einige bald zu erwähnende Gleichgesinnte zwecks Vertiefung der Ausdrucksmittel auf Eigentümlichkeiten der wichtigsten homophonen Form des älteren Stils, des Konzerts, zurückgriffen, war sehr naheliegend. Besonders die solistische Behandlung der Seitensatzgruppe und die Ansätze zu motivischer Arbeit in der Durchführung gehören hieher. Vor dem Auftreten Haydns waren es nun unter den deutschen Vorklassikerschulen besonders die in Mannheim wirkenden Oesterreicher, die sich den formalen und inhaltlichen Ausbau der Konzertsymphonie angelegen sein ließen. Die Norddeutschen scheinen vor 1760 außer in der Klaviermusik über Pergolesi kaum hinausgegangen zu sein, und die Wiener und Tschechen betätigten sich hauptsächlich in der allmählichen Einbürgerung niederösterreichischer beziehungsweise slawischer Weisen innerhalb der einzelnen Satzgruppen. Das Haupt der „Mannheimer“, der Böhme Johann Stamitz, erhob die in Wien zuerst vorgenommene Erweiterung der Satzzahl durch Aufnahme des Menuetts zum Prinzip, vergrößerte die Dimensionen der einzelnen Satzteile und schrieb Durchführungen, die diesen Namen verdienten. Hand in Hand mit der formalen Ausgestaltung von Symphonie und Kammermusik ging die inhaltliche Vertiefung, welche die Kontrastierung in Melodik, Tonart, Setzweise, Dynamik und Instrumentierung, ebenso wie die Motivkombinationen und Modulationen der Durchführung oft genug des spielerischen Charakters entkleidete, sie als künstlerische Notwendigkeiten erscheinen läßt. Darin liegt Stamitzens Bedeutung, nicht in der „Erfindung des melodischen Dualismus“ in der Sonatenform, die schon um 1720 erfolgt war, oder in der Pflege der Mannheimer „Idiotismen“. Eine ebenso wichtige, wenn nicht noch bedeutsamere Rolle spielt in der Klaviermusik Johann Sebastians Sohn Carl Philipp Emanuel, dessen entwicklungsgeschichtliche Wirksamkeit die des Mannheimers aber bei weitem übertrifft. Stamitz hatte unter seinen Kunstgenossen und Jüngern nicht einen vollwertigen Schüler aufzuweisen, die Mannheimer Generation nach ihm bestand aus echten Manieristen, die die tiefempfundenen Ausdrucksformen ihres Meisters geistlos zum Handwerkszeug erniedrigten. Haydn tritt in den fünfziger Jahren als typischer Vertreter der Wiener Schule auf; obwohl wahrscheinlich mit Mannheimer Musik bekannt, wird er nicht zum Stamitz-Epigonen, sondern erarbeitet sich im folgenden Jahrzehnt alle die Kunstmittel Schritt für Schritt aus eigenem künstlerischen Bedürfnisse heraus. Der Mann, der bis ans Lebensende Philipp Emanuel Bachs in tiefster Dankbarkeit gedachte, hätte wohl auch aus einer Dankesschuld an Stamitz kein Hehl gemacht. Auch für Mozarts Jugendschaffen sind Mannheimer Einflüsse nicht verbürgt; im Bannkreise der neapolitanischen Nachfolger Pergolesis erzogen, geriet er nach seiner Uebersiedlung nach Wien unter Haydns Einfluß, der sich seinerseits wieder von dem viel Jüngeren lernbegierig Anregungen holte. So verschmolzen im achten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zwei verschiedenartig und doch ähnlich tief empfindende Meister ihre Kunstmittel zum Wiener klassischen Stile.



Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde von Ferdinand Schimon, 1818.

Was die Größten der Uebergangszeit geahnt und tastend versucht hatten, trat nun in Erscheinung, nach Form wie Inhalt. In Werken leichteren Charakters, in den Divertimenti, Serenaden, Notturni, Kassationen, trieben das einfache Gefüge, die oft kindliche Naivetät der vorklassischen Epoche noch lange ihr Wesen; doch in Symphonie und Streichquartett war mit der vollentwickelten Struktur ein neuer Geist eingezogen, abhold all den heiteren oder sentimentalen Nichtigkeiten, kraftvoller Ernst und dann wieder willige, widerstandslose Hingabe an den Wechsel der Empfindungen. Neben die eben erst erreichte Klassik treten die ersten Vorboten der Romantik, die Not und die Enttäuschungen der zehn Wiener Jahre machten das verwöhnte Wunderkind Wolfgang zum Sänger des „Don Giovanni“, der g moll-Symphonie, der „Zauberflöte“, des Requiem. Und so wurde die Stadt Mozarts und Haydns der einzig geeignete Boden für die Entfaltung des Schöpfers der Tonkunst des 19. Jahrhunderts.

Beethovens kompositorische Studien in Bonn scheinen auf den „Generalbaß“, also die Harmonielehre, beschränkt gewesen zu sein. Der Kontrapunkt wurde jedenfalls sehr vernachlässigt, ebenso die Formenlehre; unter den gedruckten Frühwerken finden sich wahre Formungeheuer. Neefe, angeblich Schüler Philipp Emanuels, dessen er aber in seiner Selbstbiographie mit keinem Worte Erwähnung tut, hat den genialen Knaben wohl in erster



Linie zum analytischen Studium von Meisterwerken angehalten. Daß es sich dabei vor allem um solche Haydns, Mozarts und Ph. Em. Bachs handelte, kann wohl kaum bezweifelt werden. Stamitz war 1780 doch schon zu antiquiert, und die damaligen Mannheimer hätte auch der erst Zehnjährige verschmäht. Die „Mannheimer Manieren" in Beethovens Frühwerken geben keinesfalls verwendbare Stilkriterien ab, da um diese Zeit die Werke von sämtlichen Komponisten, Mozart und Haydn mit inbegriffen, davon wimmeln. Daß noch gar manche Einflüsse auf den Knaben und Jüngling der Klarstellung bedürfen, ist zweifellos. Sandbergers in allerletzter Zeit erfolgte Hinweise auf melodische Parallelen zwischen Grétry und Beethoven sind weit mehr als Reminiszenzenjägerei. Die stilkritische Forschung findet hier noch ein ergiebiges Arbeitsfeld. Auf alle Fälle aber ist es höchst unwahrscheinlich, daß der Stil eines 1770 Geborenen noch tief in der vorklassischen Uebergangszeit verankert liege; wer um 1780 zu studieren begann, hatte andere Vorbilder. Dafür spricht auch die Sehnsucht des Jünglings, Mozarts Schüler zu werden, sowie seine Uebersiedlung nach Wien trotz Mozarts Tod, während jeder Beleg für ein Bedürfnis, Mannheim aufzusuchen, fehlt.

Schon das Opus 1 des Fünfundzwanzigjährigen redete die romantische Sprache des letzten Mozart. Und die Romantik seiner letzten Werke war hundert Jahre nach Mozarts Tode nicht überboten.

Beethoven und die Zeitstile.

Von Dr. Hans Joachim Moser (Halle).

Die Musikwissenschaft zeigt sich gerade in letzter Zeit vielerseits bemüht, die ihrer Bearbeitung zugeteilten Stoffmassen zu Perioden zu gliedern, nach stilistischen Zusammenhängen zu binden sowie zu scheiden und sie den bereits bestehenden Epochebegriffen allgemein geistesgeschichtlicher Natur zu unterstellen. Es ist klar, daß jede kulturelle Bewegung tiefergehender Art auf alle Sonderäußerungen der ihr zugehörigen Menschen von Einfluß sein muß, also auch auf die Formung der musikalischen Gebilde. Nun sind aber die Namen solcher Bewegungen bald aus der Literaturgeschichte (Sturm und Drang, Romantik, Empfindsamkeit, Jungdeutschland), bald von der Malerei oder Bildhauerei (Barock) oder Architektur (romanisch, gotisch), auch der klassischen Philologie (Humanismus) und der Wirtschaftsgeschichte (Gründerzeit), ja sogar der Möbel- und Trachtenkunde (Rokoko, Biedermeier) abgeleitet worden und passen voll und ganz immer nur auf ihr eigenes Ursprungsgebiet, während sie auf die Nachbarbezirke stets nur gleichnishaft angewandt werden können. Obendrein ist bekannt, daß alle Vergleiche ein wenig hinken. Unter dieser Zwangslage, sich fremdgewachsenen Periodenbegriffen unterordnen zu müssen, hat die Musikgeschichte als eine der zuletzt emporgekommenen historischen Wissenschaften zumeist zu leiden — erst in letzter Zeit (z. B. bei Oswald Spengler) beginnen die ihr eigentümlichen Begriffe (Bachsche Polyphonie z. B.) als primäre Stil-Kategorien auch anderen Geistesleistungen übergeordnet zu werden, etwa der Funktionstheorie in der gleichaltrigen Mathematik des Abendlandes. Es wäre denkbar, daß eine klare, aus dem musikalischen Entwicklungsverlauf gewonnene Periodisierung von bedeutender Förderung für das Erkennen unserer ganzen Kulturgeschichte werden könnte, weil gerade die Tonkunst durch ihr körperloses Ausdrucksmaterial den seelischen Urquellen näher steht als irgend eine andere Kunst.

Das Unzulängliche der bisher üblichen Zeitstilbezeichnungen zeigt besonders kraß der Fall „Beethoven", wenn man daraufhin etwa Gustav Ernests sonst rühmenswertes Buch über den heuer hundertfünfzig Jahre alten Großmeister durchblättert. Abgesehen von dem selbstverständlich unvergleichbaren, ewig einzigartigen Persönlichkeitsstil Beethovens, dem der Biograph mit viel Liebe und einfühlendem Verständnis nachgeht, sucht er das Schaffen seines Helden auch zeitstilistisch zu fassen. Aber wie unzulänglich bleibt doch das Unternehmen, da eigentlich nur zu trennen versucht wird, was an Beethoven noch Rokoko sei und was schon der Romantik zugehöre, wobei der erstere Begriff auch noch gern mit „Klassik" gleichgesetzt wird. Das Rokoko wird etwa definiert als eine rein aristokratisch gerichtete Unterhaltungs-, Gelegenheits-, Spielkunst, von den Komponisten an hohe Liebhaber auf Bestellung ein wenig im Dutzendformat geliefert, und es wird behauptet, daß Haydn fast nie, Mozart nur in seltenen Augenblicken besonderer Erhebung diese Gefilde verlassen habe, um zum wirklich erlebten Bekenntniskunstwerk des romantischen Menschen fortzuschreiten, das für den „echten" Beethoven typisch sei. Wie flach dieses Relief zumal Mozarts geschaut ist, braucht keinem Leser von Aberts großer Mozart-Biographie auseinandergesetzt zu werden — und die im Gefolge der Haydnschen Gesamtausgabe zu erwartende Lebensbeschreibung des Meisters der „Schöpfung" wird immer deutlicher werden lassen, daß das Schlagwort vom „Papa" Haydn zu den dümmsten der ganzen populären Musikschriftstellerei gehört (Ernest verwendet es übrigens erfreulicherweise nicht mehr). Man lese nur einmal E. T. A. Hoffmann über Gluck und Mozart nach, um zu sehen, wie wenig der Begriff Rokoko den älteren Wiener Meistern gegenüber verfängt.

Der Gegensatz von Romantik und Klassik ist für die Unterscheidung musikalischer Zeitstile ebenfalls nicht zu brauchen. Denn da der Begriff des „Klassischen" im humanistischen Sinne einer Nachahmung antiker Ideale an dem Mangel eines noch lebendigen musikalischen Altertums scheitert (weder die Odenkompositionen der Renaissance noch die antikisierenden Choropern des Barock oder der Gluckschen Schule stellen eine musikalische „Klassik" dar), so bleibt der Begriff des „Klassischen" in der Musik nur im Sinne eines Werturteils, nicht eines zeitstilistischen Kriteriums übrig. Schiller könnte wegen der „Braut von Messina", Goethe wegen der „Iphigenie", der Achilleis, der Venetianischen Epigramme stilistisch ein Klassiker genannt werden, wie ersterer wegen der „Jungfrau von Orleans", letzterer wegen des „Götz" schon stofflich und als Romantiker in Anspruch genommen werden darf. Beide aber rechnet man gemein hin unter die „Klassiker der deutschen Dichtung" im Sinne des Ueberzeitlichen, Unbedingten, Mustergültigen,



Ludwig van Beethoven.
Nach dem Gemälde von Josef Stieler, 1819.

Ewigwahren, schlechthin Unübertrefflichen ihrer Leistung. Im gleichen Sinne ist auch Beethoven so gut Klassiker wie Bach und Händel, Mozart, Haydn und Gluck, und selbst echteste Romantiker wie Schubert, Weber, Wagner, Bruckner werden allgemach unter die Klassiker „rangiert" (wohlgemerkt nicht als solche „definiert"), um der Bewunderung für ihre geistige Potenz geziemenden Ausdruck zu verleihen. Wollte man Mozart wegen seines Ascanio und Idomeneo noch zu den „stofflichen" Klassikern rechnen, so könnte Beethoven wegen der (freilich arg mißverstandenen) antiken Enharmonik in den „Ruinen von Athen" ebensogut dazugerechnet werden.

Was sämtlichen, auch den umfänglichsten, Beethoven-Büchern noch in erschreckendem Maße fehlt, ist eine hinreichende Kenntnis der musikalischen Umwelt. Von Beethoven selbst ist bald jedes Fetzchen Papier gedruckt oder doch wenigstens durchstöbert, bei seiner musikgeschichtlichen Einstellung aber begnügen sich die Biographen durchweg mit der Kenntnis Haydns und Mozarts, vielleicht noch Neefes und Clementis — all die andern, die Albrechtsberger, Cramer, Czerny, Diabelli, Dittersdorf, Duport, Eybler, Förster, Gelinek, Gyrowetz, Michael Haydn, A. Hiller, Himmel, Hummel, Kotzeluch, Prinz Louis Ferdinand, Simon Mayr, Mayseder, Moscheles, Reicha, Reichardt, Ries, Rombert, Rösler, Rust, Schenk, Schuppanzigh, Seyfried, Spohr, Steibelt, Süßmair, Thalberg, Tomaschek, Umlauf, Abt Vogler, Wanhall, B. A. Weber, Weigl, Winter, Wölffl, Zumsteeg, Zelter werden in ihrem Schaffen mit ein paar wegwerfenden Redensarten oder einigem Anekdotenkram abgemacht, und Beethoven bleibt gewissermaßen im leeren Raum stehen, auf Mozarts und Haydns Schultern, Schubert und Weber von fern zu Seiten, einem Schumann, Brahms und Wagner seinerseits zum Fundamente dienend. Was Spitta für Bach geleistet, was Wyzewa und St. Foix sowie Abert über Jahn hinaus erforscht, das bleibt für Beethoven trotz Thayer-Deiters-Riemann, trotz Marx, Lenz, Bekker, Ernest noch genau so dringend zu tun übrig wie trotz Glasenapp, Chamberlain, Koch für Wagner: eine zeitstilistische und gattungsgeschichtliche Plattform für ihr Schaffen zu gewinnen.

Ich glaube, wenn diese große Arbeit einmal getan sein wird, wird neben dem „Romantiker" und dem — sagen wir zur Not meinetwegen noch — „Rokoko-Ausläufer" Beethoven ein Drittes fast als bedeutendster Stil-Bestandteil sich ergeben: **Beethoven als der deutsche Vertreter des „Directoire", Beethoven als deutscher Edeljakobiner.** Der Meister war gebürtiger Rheinländer, bis übers zwanzigste Lebensjahr hinaus hat er am Bonner Musikleben, dessen Programme ebenfalls noch viel zu wenig erforscht sind, entscheidend teilgenommen. Die kurfürstliche Residenz wird vor allem eine musikalische Filiale Mannheims gewesen sein, wo Stamitz, Holzbauer, Cannabich, Franz, Toeschi, Richter, Eck etwas ganz anderes als bloße Rokokomusik produzierten, in ganz anderer sozialer Umwelt als die Bedientenkapellen böhmischer und ungarischer Magnaten sich bewegten. Nachdem mit Bachs und Händels Tode das Zeitalter des künstlerischen Barock endgültig zu Grabe getragen war (der Bombast der überlebenden Dresdener und Wiener Oratorienschule hatte kaum mehr einen Anspruch auf diesen Namen), schufen die Mannheimer ebenso fern vom „galanten Genre" der Bachschen Söhne wie von der Aufklärungsmusik der Berliner Liederschule einen neuen Stil, der nicht nur einen guten Teil „Empfindsamkeit", sondern auch den Hörnerklang der Jägerromantik und den ungebändigten Lockenschwall kommenden Sturms und Drangs ankündigt. Es führen bedeutsame, geheime Fäden von Holzbauers „Günther von Schwarzburg" zu Schillers Mannheimer „Räubern" hinüber, der Musikus Miller könnte so gut in Bonn oder Mannheim wie in Stuttgart gelebt haben, nicht aber in Esterház, Wien oder Oettingen-Wallerstein. Bedeutsam ist auch, daß Beethovens landesherrlicher Gönner als jüngster Bruder Josephs II. der große Propagator des Josephinismus am Rhein gewesen ist — die Beziehungen von hier zu den französischen Enzyklopädisten und Aufklärern werden ebensogut aufweisbar sein wie diejenigen zu den Pariser Concerts spirituels. Aus dieser Atmosphäre stammt Beethovens Republikanertum und Etikettenhaß, seine pantheistische Naturschwärmerei und seine „Moral der Kraft", seine Bonaparteverehrung als Ausdruck seines plutarchisierenden Heldenideals; ja selbst zum guten Teil das frisch-kühne Ethos seiner Thematik in den Frühwerken deutet an, daß dem Bonner Hofkapellisten nicht schon die Weimarer Sterne deutscher Humanität, sondern noch die westlichen Himmelslichter größere Leuchtkraft zu besitzen schienen. — Wie die musikstilistischen Wurzeln des „Fidelio" in weitem Umfang auf Paër, Méhul und Cherubini zurückweisen, deren erster bekanntlich den Leonoren-Stoff bereits veropert hatte, während der letzte an Beethovens Vertonung lebhaftes, wenn auch recht kritisches Interesse nahm, so glaube ich, daß auch auf den Instrumentalkomponisten Beethoven französische Vorbilder mindestens im gleichen Maße eingewirkt haben wie die österreichische Mozart-Schule. Wie nahe berühren sich die Einleitungssätze etwa der I. und der IV. Symphonie mit Cherubinischen Ouvertüren, wie stark hat die Technik Viottis, Rhodes, Kreutzers, Baillots auf das Passagenwesen des Violinkonzerts, auf die Thematik der Violinromanzen eingewirkt — ist auch die Kreutzer-Sonate zunächst einem Mulatten gewidmet gewesen, so hat die endgültige Zueignung gerade dieses genialen Stücks an den großen Geiger der französischen Revolution doch wohl mehr bedeuten sollen als einen bloß zufälligen Begeisterungsausdruck für den brillanten Virtuosen.

In einer Ausdrucksnuance Beethovens sehe ich ganz besonders seine stilistische Berührung mit dem Directoire verdeutlicht: bei der Darstellung des Militärischen. Ob im „Egmont" die Trommel gerührt wird und Alba durch Brüssels Gassen zieht, ob im „Fidelio" die Wache unters Gewehr tritt, ob in der „Eroica" die Kriegsdrommeten klingen oder der heroische Marsch in den „Ruinen von Athen" schmettert, es liegt immer etwas seltsam Knappes, Finsteres, Unwirsches über der Szene — man sieht nicht die gemütlichen Stadtsoldaten der Kaiserlichen Reichsarmee in ihrem etwas prahlerischen Pomp vor sich, sondern es schwingt etwas vom sansculottischen Geiste des Rouget de l'Isle mit, man denkt an die revolutionären, schmucklos wilden Truppen des Siegers von Marengo — und dieser Beethovensche



Ludwig van Beethoven.
Nach der Zeichnung von Anton Dietrich, 1826.

Militärstil wirkt noch in dem hohlen Lärmstück über Wellingtons Sieg, noch in der Tenorepisode der IX. Symphonie und in der das Agnus dei der Missa solemnis durchziehenden Kriegsdrohung gleichsinnig nach.

Es würde hier zu weit führen, wollte man noch im einzelnen verfolgen, wie Beethoven in Gesprächen, Briefen, Werken dieser Gedankenwelt angehangen, wie er schließlich von den Ideen der Revolution sich Neuem, Höherem zugewandt hat. Jedenfalls hat er vom Directoire weder den Weg zum Empire noch zur Restauration und zur Reaktion mitgemacht; einem Heinrich von Kleist nahverwandt in seinem ungestümen Feuer, in seinem mühseligen Ringen um den künstlerischen Ausdruck, hat er (alles edlen vaterländischen Strebens ungeachtet) doch mehr an Goethes und Kants Hand dem Kosmischen nachgestrebt, statt sich dem patriotischen Ziele des späteren Schiller und der feudalistisch-legitimistischen Romantik zu verschreiben. Ihm blieb Schiller der Revolutionär von Mannheim, der da sang „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt", er fühlte sich als Universalist — aber nicht im Sinne des Chevalier Gluck, der alle Nationalgrenzen der Musik weltmännisch leugnete, sondern im Sinne der „Missa solemnis" und des Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Faßt man Beethoven als Romantiker, dann wohl nur mit gleichem Recht wie J. J. Rousseau — weil sie beide kindlich reinen Herzens von einer idealen „Menschheit an sich" träumten und für dies holde Phantom ihre großen Schmerzen litten.

Beethoven in Mödling.[1]

Von Dr. Theodor Frimmel (Wien).

Mit Bewunderung blicken wir empor zu den großen Klassikern der Musik, zu einem Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven und Schubert, sicher nicht zuletzt zu Beethoven. Denn er ist ohne Zweifel unter den eigentlichen Klassikern der gewaltigste. Und es liegt uns hier in Mödling so nahe, Beethoven geradewegs voranzustellen. Beethoven hat den Ort geliebt und, wie bekannt, wiederholt als Sommeraufenthalt gewählt.

Wenn ich Beethoven den gewaltigsten der musikalischen Klassiker nenne, so ist dies das Ergebnis einer Vergleichung mit allem Bedeutenden aus der klassischen Periode. Mozarts und Haydns Hausmusik, ihre Kammermusik, Symphonien und Messen waren zu ihrer Zeit das höchst Vollendete und Beethoven baute auf ihnen weiter. Mit Hunderten nachweisbarer Verbindungsfäden hängt er an bedeutenden Vorgängern fest, besonders an Mozart und Jos. Haydn, in seiner ersten Zeit auch an seinem Lehrer Neefe. Händel mit seiner Variationenkunst, Joh. Seb. Bach mit seinem Kontrapunkt, C. Phil. Em. Bach mit seinem leichteren Stil, ganz abgesehen von Opernkomponisten wie Sacchini, hatten nachweisbare Anregungen für Beethoven geboten. In bezug auf Joh. Seb. Bach kann ich gerade heute auf einen bisher unbeachtet gebliebenen auffallenden Zusammenhang hinweisen. Im Streichquartett Beethovens Op. 59 Nr. 3, es wird heute aufgeführt, ist der lange Klagegesang aus a moll eine unzweifelhafte Erinnerung an den letzten Satz des Violinkonzerts aus a moll von Joh. Seb. Bach[2]. An Mozart knüpfen einige Takte an im ersten Allegro von Op. 59 Nr. 3, und zwar Takt 37—40, die vorgebildet sind in Mozarts Klarinett-Trio und in einem Mozartschen Klavier-Quartett[3]. Die Werke aller Vorgänger wurden aber überboten durch die Tonfülle und den Erfindungsreichtum Beethovens in seinen vielen Sonaten für Klavier, Streichinstrumente, Bläser und fürs Orchester (man kann ja Symphonien ohne weiteres Orchestersonaten nennen). Es ist eine Ueberlegenheit Beethovens über die Vorgänger, die oft bis ins kleinste geht. Man zergliedere Beethovens Hauptwerke bis an die letzte Note, es zeigt sich jedesmal eine künstlerische Macht, welche die Höchstschätzung Beethovens rechtfertigt.

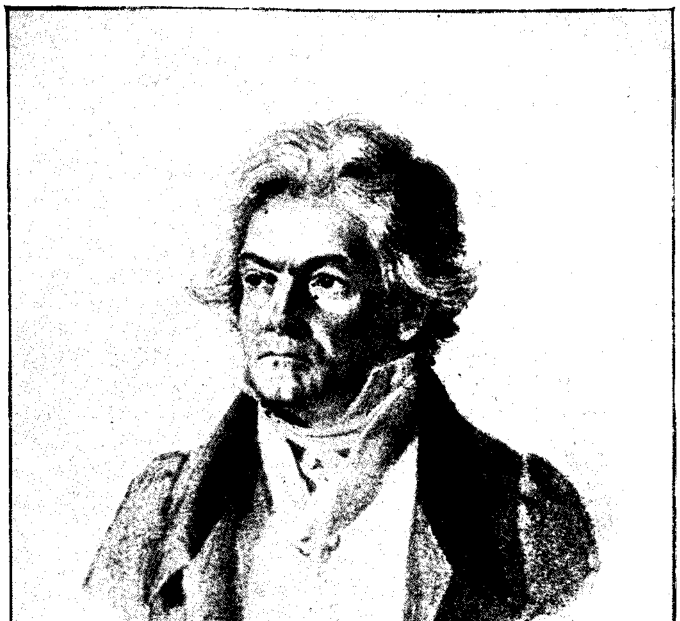
Manche Kompositionen des Meisters sind wie im Sturmesbrausen zur Welt gekommen, in einem Zug niedergeschrieben, so z. B. das Zmeskall-Quartett Op. 95, die Kreutzer-Sonate für Violine, so die Horn-Sonate, die E dur-Ouvertüre zum Fidelio. Vom ersten und letzten Satz der cis moll-Sonate läßt sich Aehnliches behaupten. Gewöhnlich jedoch hat der Meister lange gefeilt, ehe er ein Werk aus der Hand gab. Heute sind schon so viele musikalische Entwürfe Beethovens bekannt, daß man daraus entnehmen kann, wie er oft mit einem nicht einmal bedeutenden Motiv anfing, dieses dann aber immer gehaltvoller und eigenartiger gestaltete in motivischer, mehrstimmiger Verarbeitung, bis dann endlich ein hohes Kunstwerk fertig war. Unter anderem sind auch die Hauptgedanken des Streichquartetts Op. 59 Nr. 3 zuerst in ganz abweichender Form, noch in anderer Linienführung notiert, als sie dann im fertigen Quartett erscheinen. Varianten werden versucht. — Recht auffallend ist das auch im Molto Adagio von Op. 59 Nr. 2, in dieser himmlischen Musik. Nur die Oberstimme der ersten vier Takte ist so ziemlich beibehalten worden. Die Harmonisierung stand noch nicht fest. Nebstbei bemerkt, das „himmlisch" ist nicht eine billige subjektive Redensart, der herkömmliche blaue Dunst der Aesthetiker, sondern ein Ausdruck, der mit der Geschichte dieses getragenen, weihevollen Sanges zusammenhängt. Durch Carl Czerny und Carl Holz ist uns nämlich glaubwürdig überliefert, daß Beethoven auf den Gedanken jenes Satzes kam, „als er einmal nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte"[1]. Höchst merk-

[1] Vortrag, gehalten am 13. April 1920 im Theater zu Mödling als Einleitung zur Beethoven-Feier und zur Aufführung der Streichquartette Op. 59 Nr. 3 und Op. 74. — Für den Druck mit Anmerkungen versehen vom Vortragenden.

[2] Diese Kompositionen haben dann in der Folge wieder abgefärbt auf eine der späten Fughetten von Rob. Schumann.

[3] Andere Zusammenhänge genannt in meinem „Beethoven" (Berlin, Schlesische Verlagsbuchhandlung).

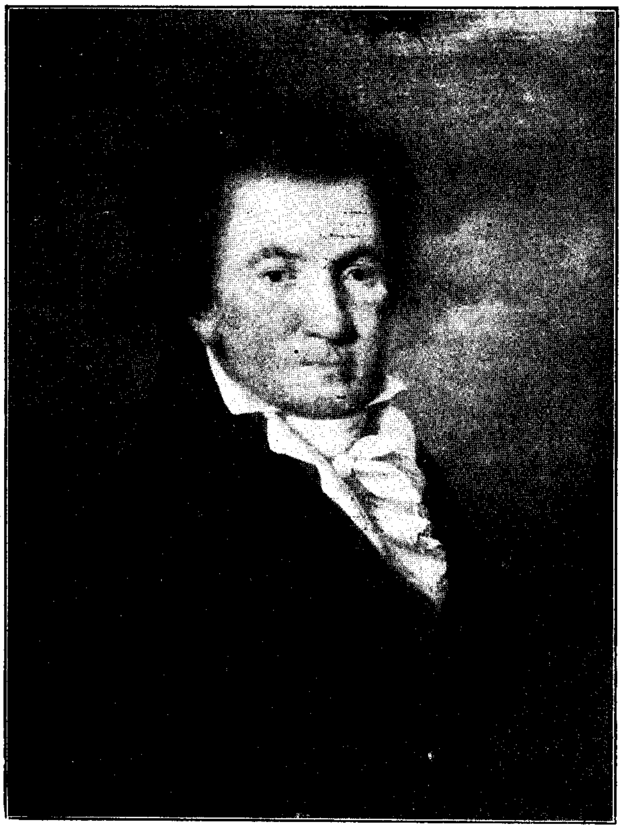
[1] NB. Ursprünglich war Op. 59 Nr. 2 zur Aufführung bei der Mödlinger Beethoven-Feier gewählt worden. — Zu dem „Himmlisch" vergl. C. Czerny: Pianoforteschule IV. Teil S. 62 und die Mitteilungen in Thayers Beethoven-Biographie, Nottebohm „Zweite Beethoveniana" S. 83 und Th. Helm „Beethovens Streichquartette". — Carl Holz hat auch die Metronomisierung der Streichquartette überliefert.



Ludwig van Beethoven.
Nach der Zeichnung von Stefan Decker, 1826.

würdig ist auch die allmähliche Entwicklung des Hauptthemas in den letzten Sätzen der Quartette Op. 59 Nr. 2 und 3.

Vom Quartett Op. 74 (auch dieses wird heute aufgeführt) sind die allerersten Entwürfe nicht erhalten, doch sind auch für dieses Quartett einige ähnliche Tatsachen von tastenden Entwürfen beizubringen. Ueberdies ließen sich viele andere Beispiele solcher Art aus anderen Werken aufzählen, die ungefähr im selben Jahrzehnt, wie die genannten Quartette, entstanden sind.



Ludwig van Beethoven.
Zweites Porträt von W. J. Mäbler, das Freiherr Ignaz v. Gleichenstein, Beethovens Freund, für sich anfertigen ließ.
Das Original im Besitze der Familie v. Gleichenstein in Freiburg i. Br.

Op. 59 ist 1806 geschrieben. Es umfaßt die drei sogenannten Razumowsky-Quartette, auch russische Quartette genannt, die einige russische Melodien mit verwenden und für den russischen Botschafter in Wien, Fürsten (damals noch Grafen) Cyrill Razumowsky, geschrieben sind. Wir müssen uns demnach die ersten Aufführungen durchaus als intime Hausmusik bei Razumowsky vorstellen. Joh. Friedrich Reichardt, der Kasseler Kapellmeister, hat die ersten (öffentlichen) Aufführungen in Wien gehört und berichtet darüber, daß der erste Geiger (es war der beleibte Schuppanzigh, das bekannte Stichblatt des Beethovenschen Witzes) dabei den Takt laut mit den Füßen schlug. Eine andere Merkwürdigkeit ist uns durch Lenz überliefert. Der junge Musiker Sechter, später Theoretiker im alten Stil, „verbesserte" einen Satz, da Beethoven, wie Sechter meinte, „Harmoniefehler" darin gemacht haben soll[1].

Op. 74, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, ist dann sicher zuerst bei diesem Fürsten aufgeführt worden, und zwar schon 1809 noch im Jahr der Entstehung. Die Widmung hängt offenbar mit dem Jahresgehalt zusammen, das Fürst Lobkowitz im Verein mit zwei anderen Gönnern dem Meister vertragsmäßig zugesagt hatte[2].

Beide, Op. 59 und 74, sind anfangs nur von wenigen recht verstanden worden, haben aber nach wenigen Jahrzehnten die Herzen der Romantiker völlig erobert. Bei Mendelssohn und Schumann sind genug deutliche Spuren ihrer Einwirkung zu finden. Auf den Zusammenhang des stimmungsvollen kleinen Tongemäldes „Der Dichter spricht" von Robert Schumann (in den „Kinderszenen") mit dem Anfang von Beethovens Op. 74 habe ich schon längst aufmerksam gemacht[1]. Was Mendelssohn betrifft, so weist manches in den Liedern ohne Worte (ich nenne z. B. das melancholische aus h moll Nr. 35 aus Op. 67), ferner das Hauptmotiv der Hebriden-Ouvertüre auf die Beethovenschen Quartette aus der besprochenen Gruppe hin[2]. Das Hebriden-Motiv ist im klagenden Andante von Op. 59 Nr. 3 vorgebildet.

Viele behaupten, daß die Quartette, von denen hier die Rede ist, gerade aus der besten Zeit Beethovens stammen, aus der Periode der 4., 5. und 6. Symphonie, der Klavierkonzerte aus G dur und Es dur. Andere schätzen die früheren Quartette höher, wieder andere die späteren. Mag dem sein, wie ihm wolle — jedenfalls sind die Quartette Op. 59 und 74 noch in jenem Lebensabschnitt des Künstlers entstanden, als Beethovens Gehörleiden noch keineswegs störend auf sein Schaffen einwirkte, so peinlich es auch für den gesellschaftlichen Verkehr schon gewesen[3]. Es ist in weiten Kreisen bekannt, daß Beethovens Gehör schon in den späten 1790er Jahren bedenklich gelitten hatte und daß man seine Schwerhörigkeit schon gegen 1820 eigentlich Taubheit nennen mußte. Auch die Tragik, daß sein Gehörleiden über die zweite Hälfte seines Künstlerlebens einen düsteren Schatten breitete, ist oft besprochen worden.

Zur Zeit, als Beethoven in Mödling weilte[4], war er schon so gut wie taub. Wann war das aber? Dies hat für uns hier in Mödling jedenfalls einige Bedeutung, und auf diese örtliche Bedeutung soll ein wenig eingegangen werden. Von der Fabeldichtung wollen wir absehen, die u. a. den großen Meister in Mödling hat sterben lassen, statt zu Wien im Schwarzspanierhaus. Durch ungenaues Weitererzählen und Gedankenlosigkeit kam auch mancher andere Unsinn in die Literatur. — Aber es gibt so viele unumstößliche Tatsachen, die Mödling mit Beethoven in Verbindung bringen, daß jahrelang geforscht werden mußte, um alles Erreichbare festzustellen. Nur das besonders Wesentliche an der Sache kann heute in aller Knappheit zusammengestellt werden. Es liegen Briefe von Beethovens Hand und andere unverdächtige Zeugnisse dafür vor, daß Beethoven die Sommer 1818, 1819 und 1820 in Mödling verbracht hat, selbstverständlich abgesehen von den Fahrten nach Wien und von Ausflügen in die Umgebung bis Laxenburg, vielleicht bis Baden und Heiligenkreuz, sicher und oftmals in die Brühl. Nach Neudorf mußte er die Briefe zur Post bringen, da Mödling zu jener Zeit noch keine eigene Post hatte.

Beethoven hat nacheinander in Mödling zwei Wohnungen inne gehabt, eine 1818 und 1819 im Hoftrakt des alten Hafnerhauses (jetzt Rosenfeldschen Hauses) in der Hauptstraße, 1820 im Gartentrakt des Christhofes (der jetzt Frau Julie Helf gehört). Beidemal in einer Wohnung des ersten Stockwerks. An den Häusern sind in neuerer Zeit Gedenktafeln angebracht worden. Die Gedenktafel an dem Hafnerhaus, die 1871 eingelassen wurde, brachte eine Unrichtigkeit, nämlich die, daß Beethoven im Hafnerhaus auch 1820 übersommert hätte. Der Irrtum ging, wie ich ermittelt habe, auf den Dichter Hermann Rollett in Baden zurück, den man um die nötigen Daten bat, da er einen wertvollen Artikel über Beethoven in Baden verfaßt hatte. Leicht begreiflich dieser Irrtum und für die

---

[1] Dies als Nachtrag zu meiner Notiz über Sechter in der „Wiener Abendpost" vom 26. März 1920 (Nr. 70).

[2] Dazu meine Beethoven-Biographie und das „Beethoven-Jahrbuch" Band II.

[1] U. a. auch in der Studie: „Beethoven-Spuren bei Robert Schumann" in dem Mödlinger deutschen Wochenblatt vom 25. März 1916.

[2] Das Skizzenbuch Beethovens zu Op 59 hat sich im Besitz der Familie Mendelssohn befunden und ist erst von dort in die Berliner Bibliothek gelangt.

[3] Mitten unter den Skizzen zu Op. 59 steht von Beethovens Hand: „Kein Geheimnis sey dein Nichthören mehr, auch in der Kunst." Das ist offenbar ein mutiges Bekenntnis und keine Entschuldigung irgend einer Störung im musikalischen Schaffen.

[4] Eingehende Mitteilungen über Beethovens Aufenthalt in Mödling finden sich in den neuesten Heften der „Beethoven-Forschung" (Mödling, Verlag J. Thomas), wo auch die Beethoven-Stätten abgebildet sind. Einige kleine Ergänzungen im vorliegenden Vortrag. Aus einem Brief Beethovens d. d. „Wien, 30. April 1820", einem Schreiben, das erst in neuester Zeit zum Vorschein gekommen ist, läßt sich entnehmen, daß Beethoven 1820 am 30. April noch in Wien war.

angegebene Zeit völlig zu entschuldigen. Denn damals war noch wenig Material über Beethoven veröffentlicht und mit dem Wenigen konnte der Dichter leicht auf den Gedanken verfallen, daß Beethoven in Mödling nur das Hafnerhaus bewohnt habe. Von der Wohnung im Christhof war noch nicht das mindeste in die Oeffentlichkeit gedrungen, obwohl die Ueberlieferung bei den Besitzern des Christhofes der Reihe nach weitergelebt hatte. So kam es denn zu einer unrichtigen Angabe auf der Gedenktafel des Hafnerhauses. — Bei der späteren Anbringung der Gedenktafel am Christhof war man schon vorsichtiger. Die Ueberlieferungen aus dem Christhof waren nun schon veröffentlicht und wurden berücksichtigt, wonach ein Irrtum vermieden wurde.

Die Ueberlieferungen, die sich an die Wohnungen Beethovens in Mödling knüpfen, sind wiederholt erzählt und mit allerlei Ausschmückungen nacherzählt worden. Man erfährt von der Taubheit des Meisters, vom Schalldeckel an seinem Klavier, einiges von seinem auffallenden Aeußeren, seinem sonderbaren Benehmen und besonders vieles über sein gelegentlich völliges Versunkensein in sein musikalisches Schaffen. Mit den großen Skizzenbüchern aus Notenpapier in der Rocktasche trat Beethoven seine Spaziergänge an. Er notierte vieles im Freien für die große Messe Op. 123, die damals entstand, und für die Riesensonate Op. 106, einiges für die IX. Symphonie, auch für einige kleinere Arbeiten. Einmal wurde Beethoven gesehen, als er in einer leicht zugänglichen Vorratskammer des alten Schulgebäudes seine Gedanken zu Papier brachte, gar nicht darauf achtend, daß die Frau des damaligen Oberlehrers Perl dort zu schaffen hatte und ihn einfach beiseite schob. Ueberlieferungen sind auch festgehalten in bezug auf Beethovens Spaziergänge in der Umgebung Mödlings, wo er sich an den damals noch reichlichst vorhandenen bunten Tagfaltern ergötzte und sie gegen die Beutelust und Schmetterlingsjagd einiger Kinder in Schutz nahm. So wurde es vom Sänger Ludwig Cramolini erzählt, der als Kind dem Meister auf dem Weg begegnete. Aehnliches berichtete auch die damals noch kindliche nachmalige Frau Karoline Wimmer-Widmann aus ihrer Kindheit[1].

Allbekannt ist es, daß Beethoven für die Musikanten, die bei den „Zwei Raben“ in der Vorderbrühl Tanzmusik spielten, eine Reihe von Tänzen komponiert hat. Es ist leichte Musik, die ihm nicht viel Kopfzerbrechen verursacht hat. Anders beim Schaffen der großen Messe. Beethovens lautes Heulen, Schreien und Stampfen beim Komponieren des Credo im Hafnerhaus ist bestens beglaubigt, desgleichen in anderem Zusammenhang eine lärmende Szene mit den Dienstboten des Nachts in demselben Hause, und dieses Lärmen hatte auch zur Folge, daß dem Meister 1819 die Wohnung im Hafnerhaus gekündigt wurde. — Beethovens Hauswirtschaft war zu jener Zeit mehr denn je in bedrängender Unordnung. Aber auch andere Angelegenheiten spielten herein. So die kostspielige Obsorge für den Neffen, die Beethoven als Vormund übernommen hatte. Der Neffe Karl studierte in Wien an der Mittelschule und verbrachte die Feiertage und Ferien beim Onkel in Mödling. Dort sollte nun wieder für Beschäftigung des Jungen und einigen Unterricht gesorgt werden. Also genug der Störungen in der Künstlertätigkeit. Daneben ist auch zu beachten, was erst in neuerer, fast neuester Zeit bekannt geworden ist, daß Beethoven die Absicht hatte, in Mödling ein Haus zu kaufen. Er dachte an das alte große Bindersche, jetzt Franz Müllnersche Haus, an den Christhof, der damals aus dem Besitz des Hauptmanns Franz Ludwig Carbon an Johann Speer übergegangen war, und überdies an eines der alten Dollschen Häuser, das vielleicht in dem oberen Valzachi-Haus wieder zu erkennen ist. Neue Aufschlüsse über die Angelegenheit des beabsichtigten Hauskaufes wurden in neuester Zeit geboten durch einen Brief Beethovens an Johann Speer, ein Dokument im Besitz der Tonkünstlerin Resl Schinner in Mödling. Dieser Beethoven-Brief fehlt noch in allen Gesamtausgaben und ist erst nachträglich im Juni 1919[2] veröffentlicht worden. Beethoven versteckte sich hinter einen angeblichen „Freund“, für den er in Angelegenheit der Hauserwerbung mit Joh. Speer, dem Besitzer des Christhofes, verhandeln wollte. Mödling beherbergt also neben den sonstigen Erinnerungen an Beethoven noch eine Handschrift Beethovens, die auf seine Anwesenheit hier Bezug nimmt[1].



Beethoven.
Nach J. P. Lysers Zeichnung.

Mit Mödling hängt auch ein Bildnis Beethovens zusammen, und zwar das von der Hand Augusts v. Kloeber. Das große Oelgemälde ist seit lange verschollen und nur durch eine zeitgenössische Beschreibung bekannt. Der Kopf aus diesem Bildnis ist von Kloeber lithographiert worden und allbekannt. Die Bildnisähnlichkeit ist darin nicht besonders gelungen. Doch hat man andere, bessere Hilfsmittel, sich klar zu machen, wie Beethoven in den Jahren seiner Mödlinger Sommer ausgesehen hat. Die Bildnisse aus der Zeit kurz vorher oder bald danach dienen uns als Leitsterne, so die Maske von 1812, der Stich von Bl. Höfel, die Gemälde von Schimon, Stieler. Beschreibende Angaben aus der Zeit Beethovens und Schilderungen seines Wesens helfen nach. Und so können wir uns recht gut vorstellen, wie Beethoven, damals noch von rotbrauner Farbe des pockennarbigen Antlitzes, raschen Schrittes durch die Straßen Mödlings oder sogleich durch die Hausgärten eilte, um bald in die freie Natur zu gelangen, die er so sehr liebte und bewunderte. Dort notierte er mit Vorliebe seine musikalischen Gedanken.

Dies führt uns wieder zu Beethovens W e r k e n zurück, von denen wir ja ausgegangen sind. Und am besten werden wir tun, wenn wir uns jetzt zwei der meist berühmten und bedeutenden Quartette des Meisters anhören. — Nun schweige ich bescheiden, denn der große Beethoven hat das Wort.



Beethoven-Büste von Fritz Zadow.

[1] Dazu „Beethoven-Forschung“ Heft V, „Beethoven und die Mödlinger Brühl“ und die dort genannte Literatur.
[2] Vergl. Wiener Zeitung vom 19. Juni 1919.

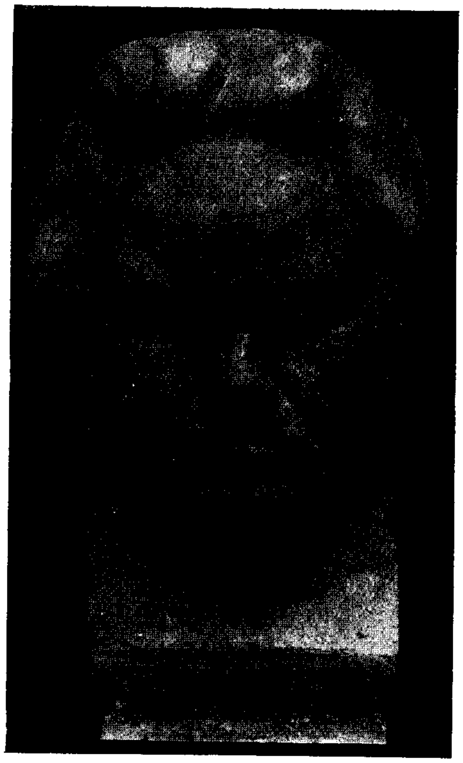
[1] Daß sich in Mödling auch noch ein zweiter Brief vorfindet, sei hier angemerkt. Er ist im ersten Band der „Beethoven-Forschung“ veröffentlicht und befindet sich im Besitz der Familie Krauß.

Beethovens geistige Persönlichkeit.

Von Ernst Ludwig Schellenberg.

Wenn die Feste, dem Andenken eines bedeutenden Mannes geweiht, nicht nur zu äußerlichstem Prunk, zu Geschrei oder hohler Begeisterung entarten sollen, so bleibt es immer das Gewissest, sich abseits zu stellen, abseits von dem jauchzenden Unverstande der Massen, abseits von modischem Lärm, abseits von träge überkommenen Vorurteilen. Niemals werden die Züge eines Menschen dadurch wahrhaft erkannt und gemessen, indem man sein Bild so hoch hinaufhängt, daß die Linien verschwimmen und das Auge nur noch einen Rahmen erblickt, in dessen Fassung sich ein Etwas befindet, das nicht mehr zu unterscheiden ist. Und gerade Beethoven scheint neuerdings zu einer weltfernen Weite emporgetragen zu werden, wo Maße und Verhältnisse zu entschwinden drohen. Es gibt Leute — und es sind bezeichnenderweise gerade die musikalisch Ungebildeten und Wortereichen —, bei denen der Name Beethoven bereits einen unbewiesenen Enthusiasmus erregt, der immer verdächtig und töricht bleibt. Denn wie sollte eine so ungemäße Erscheinung auch den Vielen, Lauten irgend ein entscheidendes Erlebnis bedeuten, ein Wachstum und eine Zukunft? Und wenn neuerdings einige Stimmen, zunächst noch zaghaft und vorsichtig, vernehmbar geworden sind, welche Bedenken und Zweifel aussagen, so möge man nicht in den beliebten Predigerton verfallen und verdammen, wo man verstehen und lernen sollte. Denn das ist ja Zeichen und Segen eines jeden großen Mannes, daß er in den mannigfachsten Arten wirbt und wirkt. Und eben diese Tatsache allein beweist zur Genüge schon seinen Umfang und seinen Wert. Nur die Allgemeinen, Flachen, Typischen gehören ungeteilt dem Volke an; man kann sie ohne Frage und Sorge irgendwo dem Fache der Kunstgeschichte einfügen; aber die Ueberragenden fordern mehr als ein gleichgültiges „Ja, ja"; sie wollen eine feste Anschauung, einen klaren Blick, eine seelische und geistige Durchdringung.

Man könnte Beethoven im Gegensatz zu Bach, dem Gotiker, dem ich noch Schubert und Bruckner anreihen möchte, als den Renaissance-Menschen bezeichnen. (In meinem Buche „Die deutsche Mystik" habe ich diesen Vergleich weiter ausgesponnen.) Immer ist ein Ueberschäumen in ihm, ein Drängen und Fragen — niemals Sicherheit und Friede. Das reine Anschauen des Universums — nach Schleiermachers wundervoller Deutung das Wesen aller Religion — ist ihm verdüstert und fern; darum kann man auch niemals behaupten, Beethoven habe in sich selbst geruht und das ewige Licht unmittelbar empfunden. Und seine Sehnsucht „In den Höhen ist Ruhe — Ruhe, Ihm zu dienen" umschreibt diese Ungewißheit überzeugend und bestimmend. Immer ist es ein Armebreiten — aber mit geballten Fäusten; immer ein Aufblick — aber mit rollenden Augen. Er jagt durch die Landschaft dahin mit dem Bleistift in der Hand und dem Notizbuche und sucht und sucht. Aber es ist unmöglich, sich etwa Bach in diesem Zustande vorzustellen; auch in den kompliziertesten Formen bleibt dieser immer selbstverständlich, leicht und sicher. Denn er hat Gewißheit; in ihm ist die Gottheit lebendig und wesenhaft geworden. Beethoven war letzten Endes niemals gläubig; aber er fühlte tief und brennend, daß ihm Glaube nottat; und eben darum erfährt man sein Wirken und Ringen als so ehrfurchtgebietend und mächtig. Er gemahnt wohl an Dostojewski; auch in diesem umspannenden, immer strebenden, liebesdurstigen Dichter war jene flackernde Flamme, die nach oben verlangte und dennoch so häufig vom Winde des Zweifels und der Zerrissenheit niedergehalten wurde. Auch in ihm wachten Trotz und Wut — und daneben doch ein kinderreines Bitten und Beten. Und eben darum wird uns Beethoven menschlich immerdar ergreifen und nahe sein, wo er künstlerisch vielleicht nicht das volle Genüge zu spenden weiß. Seine Persönlichkeit überragt sein Werk noch um ein Erhebliches und — überschattet es zuweilen. Anders bei Bach oder Bruckner. In ihnen hat sich eine völlige Durchdringung vollzogen; Werk und Wesen sind eins; oder — um ein wunderbares Wort Meister Eckeharts zu nennen, das gerade hier am Platze ist, weil eben dieses vollkommene Einssein mit dem Göttlichen, Absoluten das ist, was man als Mystik bezeichnet: „Wer da schafft im Lichte, der dringt empor in Gott, von aller Vermittelung frei und bloß: das Licht wird bei ihm zum Schaffen, und sein Schaffen wird ihm sein Licht." Und wenn man sich Renaissance-Gestalten zum Vergleich heranziehen möchte, so mag man sich an Lionardo oder Michelagniolo erinnern. Gemahnen nicht manche Scherzi Beethovens an Lionardos geistfunkelnde Karikaturen? Und war es nicht Michelagniolo, der sich hinaussehnte aus der Gebundenheit der Form; der Zwang und Muß bitter empfand, weil er etwas begehrte, was außerhalb der Kunst lag? Immer rächt es sich, wenn ein Künstler mehr sein möchte als „nur" Künstler! (Wagners Erscheinung beweist es sichtbarlich.) Denn er verkennt das tiefste Wesen und Wirken aller Kunst: daß sie in sich selbst vollkommen und erfüllt ist. Man könnte sagen: er will nicht mehr, sondern etwas außerdem, etwas Fremdes, Abseitiges. Wer Gott sucht und die Welt, der bleibt immerdar in Zwiespalt und Nöten.



Beethoven-Büste von Edith Diel.

Aber das Entscheidende ist doch dieses: daß der Kampf in den hohen Regionen des Geistes ausgefochten wird; das eben ist Fortschritt, Erhebung und Fülle. Und darum ragt Beethovens Gestalt so machtvoll und sieghaft aus den Gefilden der



Medaillon Ludwig van Beethovens von Leopold Heuberger, 1828.

Kunst zum Ewigen hinan. Freilich: Wolken umbrauen immerdar sein Haupt; aber man weiß auch, daß diese sinnende, edle Stirn den Seligkeiten des Himmels näher ist und Gottes Stimme unmittelbarer vernimmt als die genügsamen Beter des Tales. Wenn Max Klinger in seinem berühmten Marmorwerke Beethoven als Zeus gebildet, ihm aber außerdem noch die geballten Fäuste beigegeben hat, so hat er damit — unbewußt vielleicht — den letzten Zwiespalt erkundet und dargetan. Ein Gott wird niemals mit Grimm oder menschlicher Anspannung dem Donner gebieten und der Sonne; er wünscht — und sein Gedanke wird vollzogen, ohne daß er befiehlt und schilt. Beethoven aber empfand in sich sehr tief die irdische Gebundenheit; und er versuchte, durch den angestemmten Willen, durch Entschluß und Zorn seiner ledig zu werden. Er ist darum auch niemals zu echter, gelöster Freude gereift. Wie Nietzsche, so glaubte auch er, in der Sehnsucht schon die Erfüllung zu halten. Und wie man in Nietzsches letzten Jubelrufen immer etwas von Krampf und Aufbegehren verspürt, so mutet auch der letzte Satz der Neunten Symphonie überraschend und verwunderlich an. Dieses beständige Sichselbstbeteuern, daß man nun der Freude ihren Tribut gewähren müsse (nach der platten, ausdrücklichen Aufforderung dazu), verstimmt, aber es überzeugt nicht. Die Melodie, zu der Beethoven so zahlreiche Skizzen und Versuche niedergeschrieben — er wollte Freude erarbeiten! —, bleibt letzten Endes leer und derb. Das ist nicht Erlösung, Befreiung, sondern Anstrengung und Absicht. Es ist bezeichnend, daß er hier — wie auch im Schlußchor des „Fidelio“, wo er, der Ehelose, die Wonnen der Ehe lobpreist — den Singstimmen schier Unmögliches zumutet. Er dachte die Töne, aber er fühlte sie nicht. Deutliches Zeugnis legt das bekannte Wort an jenen Auskunft erbittenden Geiger ab: „Glaubt Er, daß ich an seine verfluchte Geige denke, wenn ich komponiere“. Wo hätte ein Mozart, ein Schubert solches gesprochen? ... Und ebenso in seiner großen Messe: die Fugen recken sich auf, fordern, zwingen; aber niemals wie bei Bach sind sie Gesang der Sterne, sondern Gesang zu den Sternen; niemals beweisen sie den Ausdruck der Ueberzeugung, der Unmittelbarkeit, der seelischen Entrückung. Und dann — am Schlusse — wirft Beethoven die Kirchentüre hinter sich zu, ermüdet und überdrüssig alles Ringens und Sehnens, und er findet es nötig, die „Bitte um äußeren und inneren Frieden“ ausdrücklich durch eine Ueberschrift zu bestätigen und deutlich zu machen.



Beethovens in den letzten Lebensjahren benützter Flügel.
Jetzt im Beethoven-Haus zu Bonn a. Rh.

Wenn in Beethovens letzten Werken, schon bei ihrem Erscheinen, die „Formlosigkeit“ beklagt wurde — und nicht etwa nur von Kritikern zweifelhaften Verständnisses —, so mag man nicht mit Achselzucken oder Spötteln darüber hinwegsehen. Ja, die Form ist mehr als einmal zerrissen und auseinandergesprengt. Und der sinnliche Wohllaut mehr als einmal vernachlässigt und übersehen. Aber nicht nur die Taubheit bewirkte dies, sondern vielmehr die seelische Temperatur; sie überhitzte sich selbst und zerschmolz die sichere, fassende Hülle. Niemals wieder ist in Tönen so viel Abstraktes, Unsinnliches gesungen worden, — so viele Gedanken, welche der klanglichen Darstellung widerstreben und widerstreben müssen. Auch Bach und Bruckner gelten sicherlich nicht als sinnliche Komponisten, aber ihr Werk war dennoch voll Liebe — voll göttlicher Liebe. Beethoven dagegen suchte sein Heil mehr in den geistigen, nicht in den himmlischen Regionen. Sein beständiges Streben, die mangelhafte Schulbildung zu ergänzen, zu verbessern, ist ein äußeres Zeichen dafür, daß er vornehmlich im Wissen die Mittel seiner Aussprache zu finden glaubte. Bach oder Bruckner blieben „ungebildet“, — aber zufrieden und in Gott ruhend.

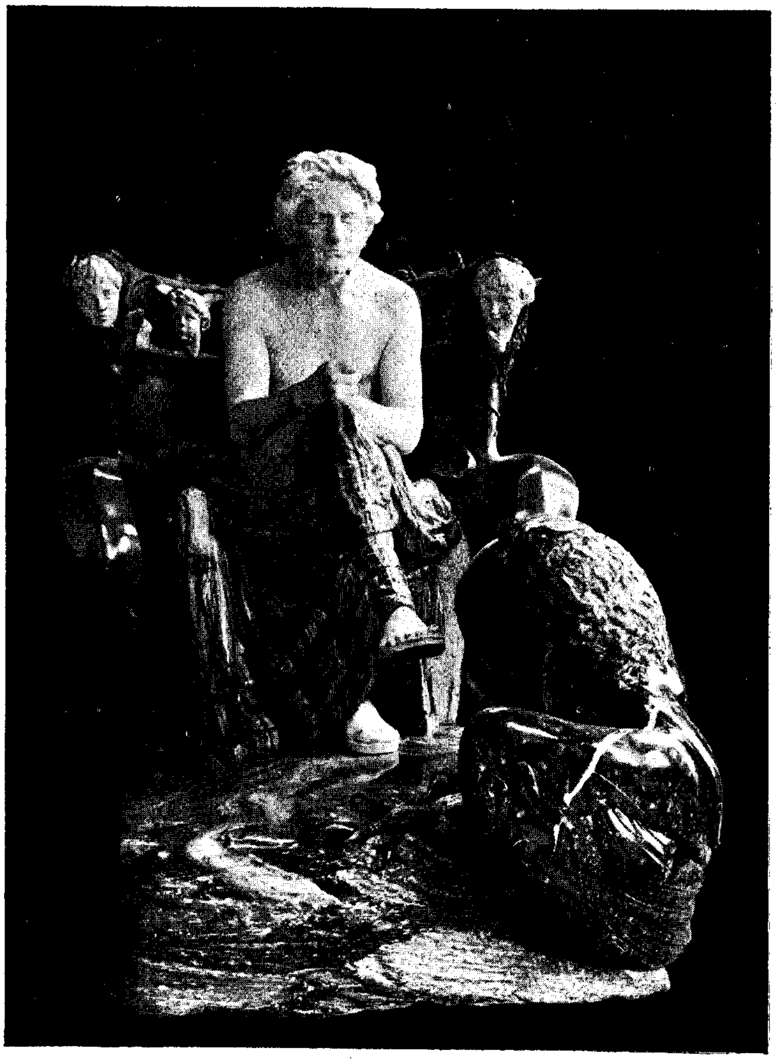
Und dennoch — was ist es, was uns immer wieder mit Ehrfurcht und Dankbarkeit zu diesem Ungemäßen hinzieht? Ist es nicht eben die Erkenntnis dessen, in welch tiefer und starker Weise das Menschliche sich zu läutern und zu erheben weiß? Das Adagio der Neunten Symphonie, der Hammerklaviersonate, des letzten Streichquartetts, geben sie nicht Kunde, daß Gott dieses Ringen gesegnet und gutgeheißen hat? Der „Dankgesang des Genesenen an die Gottheit“ — ist er nur etwas Zufälliges, oder nicht vielmehr das Zeichen dessen, daß schließlich dieser einsame Kämpfer dennoch den Frieden, wenn auch nicht errungen, so doch gesehen und erahnt hat? Denn hier vollzieht sich, am Ende seines aufrechten, rastlosen Schaffens, das wahrhaft Erschütternde und Sieghafte: der Gipfel ist erklommen, und Gott redet aus den Wolken zu dem emsigen, niemals weichenden Bergsteiger. Freilich — es ist noch etwas Alttestamentarisches darin: noch ist ein Widerstreit von Gott und Mensch, ein Ferne und ein Gegenüber; nicht jenes neue und gewisse „Ich und der Vater sind eins“. Aber der Regenbogen leuchtet nur dort, wo Gewitter verstürmt sind, und zeugt davon, daß die Sonne dennoch strahlt und dauert. Denn dieser Beethoven, wie er zuletzt sich kundgibt, hat den schwersten Kampf bestanden, den Kampf mit dem eigenen Ich. Nicht hoffnungsloser Pessimismus, nicht Verzweiflung bleibt als bitterer Beschluß — sondern wahrhaft kosmische Erfüllung, Bejahung und männliche Bewußtheit. Ist es nicht Ueberwindung und Hoheit, wenn dieser Umgetriebene, Gequälte dennoch der Freude einen Hymnus singen möchte; wenn er, der Einsame, der Junggeselle, dennoch jenen Triumph fand: „Wer ein holdes Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein“? Wo Michelagniolo resignierte, wo er an sich selbst zerbrach, dort reckte sich Beethoven über sich selbst hinaus, in einem Trotz, der wahrhaft heilig war. Denn er wußte, daß jene Stimmen, die in ihm tönten, an ihren Ursprung zurückbegehrten, der nicht von dieser Welt war. Und es sei wiederholt: die Grenzen der Kunst wird man niemals ungestraft überschreiten (oder vielmehr: zu überschreiten versuchen), aber die Grenzen des Menschlichen sind es, deren Erweiterung und Sprengung schließlich doch das Heil erringen. Und mag auch jener, der das Absolute in sich trägt, der Gottmensch, als den ich Bach, Schubert und Bruckner in musikalischem Sinn begreife, der Vollendung näher sein, so vergesse man doch niemals, daß der Kinder Gottes, denen solches zuteil ward, nur wenige Erwählte sind, und daß auch derer das Himmelreich ist, die da hungert und dürstet nach der Vollkommenheit.

Der Beethoven-Kult der Zukunft.

Von Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Eine der immer wieder mit Nutzen lesbaren Abhandlungen Otto Jahns behandelt die sonderbare Aufführung, die eine rheinische Kunststadt vor manchem Jahrzehnt der Pastoral-Symphonie Beethovens hat zuteil werden lassen: es wurden zu ihr lebende Bilder gestellt. Und das Entzücken der hören sollenden Beschauer war groß. Natürlich nicht auch das des großen Philologen. Ob derlei heute bei uns wohl unmöglich wäre? Ich hege keineswegs Zweifel an der Möglichkeit, nachdem ich einen als ernsthaft anerkannten Musiker habe sagen hören, der Sinn von Bachs erster c moll-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier sei ihm erst durch den Tanz der drei Schwestern Soundso aufgegangen, und weiter vernommen habe, daß eine Bruckner-Symphonie zu einem Ballette verwendet werden solle . . . . . In Deutschland, dem Lande der Denker und Dichter.

Aber wir erleben es doch, daß im Jahre 1920, da Beethovens 150. Geburtstag gekommen ist, überall, wo nur Orchester bestehen oder hinkommen, große Feste zu des Meisters Ehren gefeiert werden, wir haben die rührenden ministeriellen Anordnungen in einzelnen deutschen Bundesstaaten, daß des Festtages in geziemenden Worten und vielleicht auch Taten in den Schulen zu gedenken sei. Ist das nun nicht etwa Beethoven-Pflege, oder wie ich, mit absichtlicher Beibehaltung des Fremdwortes sagen möchte, Beethoven-Kult? Ich fürchte, alle diese schönen Feiern, so gewiß sie manchem zum inneren Erlebnisse werden oder schon geworden sind, sie werden doch das nicht ausmachen, was ich mit dem eigentlichen Begriffe des Wortes verbinden möchte.



Beethoven-Denkmal von Max Klinger.

Gewiß: unter den vielen Künstlern, die in diesem Jahre, seine Werke nachschaffend, des Unsterblichen Ruhm verkünden werden, sind auch solche, die das Bewußtsein von des Meisters Sendung, die noch lange nicht erfüllt ist, im reinen Herzen tragen. Und auch derartige Käuze, wie sie uns Karl Söhle, der altmodische, liebe und warmherzige Musiker-Schriftsteller, geschildert hat, gibt es bei uns wohl noch, Menschen, die, wie er selbst in jungen Tagen, stundenlang durch die Nacht wandern würden, um eine vollendete Wiedergabe der Eroica zu hören. So kann ich mir auch gar wohl denken, daß sich in weit von der großen Welt liegenden Orten Pfarrer, Doktor, Lehrer und Apotheker am 16. oder 17. Dezember (über das Datum haben sie sich natürlich vorher gründlich gezankt) zusammenfinden werden, um ein Beethoven-Quartett und noch eines zu spielen, so gut es ihre Kräfte erlauben, und daß sie dann in feierlicher Stimmung eine spinnwebbedeckte Flasche öffnen und zur Erinnerung an den großen Mann leeren. Ob nicht der Beethoven-Kult dieser Wackeren ein echterer sein wird, als der, den die große Welt so vielfach in diesen Tagen erlebt?

Wir haben es in den letzten Jahren mehr als einmal gehört, daß Beethoven doch nicht recht mehr in unsere Zeit hineinpasse. Manchem erscheint er heute nur noch als Vorstufe einer nahenden großen Epoche der Musik, die erst die tiefsten Geheimnisse der Töne zu entschleiern berufen sei. Dürfen wir dieser Anschauung gegenüber in einer keineswegs trauererfüllten Skepsis verharren: wie müssen wir uns jener gegenüber verhalten?

Ist uns die Gegenwart mit ihrem zum Schandmale des deutschen Namens gewordenen gemeinen und gemeingefährlichen Materialismus die Erfüllung eigenen Sehnens, so passen zu ihr Beethovens Kunst und Menschenart freilich nicht und es ist die Wiedergabe seiner Musik nichts anderes wie Heuchelei oder Blasphemie. Ist in uns aber der Idealismus deutscher Lebensauffassung noch lebendig, so gehört Beethoven zu uns als einer der größten Geister, die das Schicksal den Deutschen zu einem Führer bestimmt hat. Nicht zu einem Führer allein in der Musik, zu einem Führer auch in umfassenderem Sinne.

Man wird Beethovens geistige Art nie ganz erfassen, wenn man nicht in sein Verhältnis zu einigen Grundfragen der Ethik eingedrungen ist. Das bezieht sich nicht nur auf den Menschen Beethoven. Auch seine Musik läßt sich gerade in einigen ihrer bezeichnendsten Züge nur von da aus geistig restlos erfassen. Die gewaltigen Crescendo-Linien, die plötzlich abbrechen und die höchste Stufe der Steigerung vermeiden, die urplötzlichen Ausbrüche eines wahrhaft titanischen Trotzes und Zornes — wer sie rein musikalisch bewerten wollte, würde in ihnen allenfalls „Manieren“ sehen dürfen, wie in den kleinen verzierten Ausbuchtungen melodischer Abschlüsse, die früher in nicht ungeschickter Weise als Beethovens Sehnsuchtsblick gekennzeichnet wurden. Wenn man derlei Stileigentümlichkeiten, zu denen als ein besonderes wichtiges noch das retardierende Moment der das Ende vieler Durchführungssätze einleitenden Orgelpunkte mit tieferem als einem oberflächlich abwägenden nur musikalischem Blicke ermißt, dann erkennt man auch hierin Aeußerungen des Ethikers Beethoven, der nur von Goethe mit einer gewissen subjektiven Berechtigung, nicht aber von der Nachwelt trotz seiner unleugbaren menschlichen Schwachheiten als eine ungebändigte Persönlichkeit bezeichnet werden konnte. Goethe stand, als er das Wort prägte, unter der Einwirkung eines kleinen Erlebnisses, das ihn Beethoven als einen naiv tappigen Menschen erkennen ließ, dem er zwar das Recht zugestand, die Welt detestabel zu finden, nicht aber auch das andere, seine Verachtung in einer jeden gesellschaftlichen Formbegriff außer acht lassenden Weise zu äußern.

Aus diesem Ereignis und anderen (der Geschichte der Eroica, Notizen der Konversationshefte usw.) wird die Berechtigung hergeleitet, Beethoven einen Demokraten zu nennen und fast

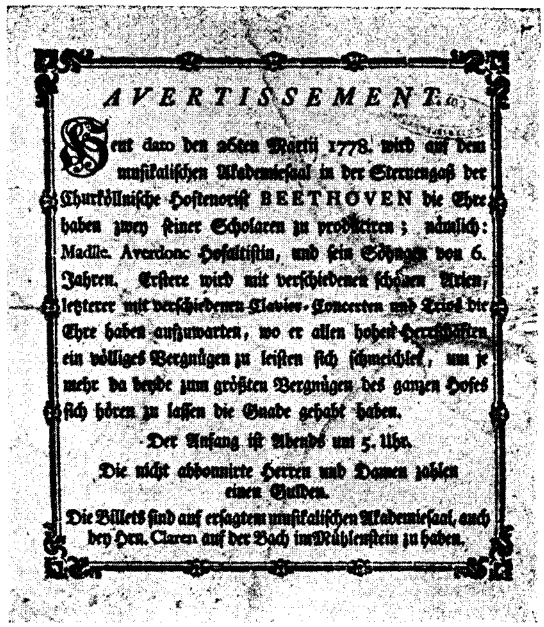
sieht es so aus, als ob allerlei Versuche gemacht werden sollten, ihn in dieser seiner politischen Stellungnahme auch für die Demokratie der Gegenwart einzuspannen. Das gehört so lange zu den harmlosen Spielereien, als damit nicht das ganze Bild zu zerstören unternommen wird. Man darf um so eher hier und in ähnlichen Fällen von harmlosen Spielereien sprechen, als bemerkt werden kann, wie die extremsten politischen Gegenparteien scheinbar mit dem gleichen Rechte Aeußerungen unserer Geisteshelden für sich und ihre Zwecke zu verwenden vermögen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach ohne jede Frage Republikaner, war es geworden, nicht nur, weil er das Elend, das der sich zum Kaiser machende Korse über die Welt gebracht hatte, am eigenen Leibe gespürt hatte und von der Menschheit ganzem Jammer aufs tiefste angepackt war. War es geworden, weil ihn seine ganze Zeit dahin getrieben hatte. Aber sein Republikanismus hatte eine scharfe Begrenzung: er erdachte sich als beste Staatsform eine oligarchische Geistes-Aristokratie, die eine ideale Republik bestimmend leitete. Das war ganz im Sinne des Goetheschen Verstandes gedacht, der stets, und also auch heute noch, nur bei Wenigen ist.

Wer so wie Beethoven an den Gott in seiner Brust glaubte, so das Bewußtsein von der Bedeutung seiner Kunst besaß, so von seiner Sendung überzeugt war; wer, wie er, in Goethe den von der Gottheit selbst gesandten Dichter, seine Gaben als Weihegeschenk für die Menschen erkannte; wer, seiner glühenden Liebe zu Mozart zum Trotze, gegen dessen Don Giovanni und Figaros Hochzeit um ihrer Dichtungen willen eine freilich objektiv nicht ganz gerechtfertigte Stellung einnahm, der Zauberflöte um der sittlichen Reinheit ihrer Atmosphäre willen den höchsten Platz in Mozarts Bühnenschaffen anwies und sich selbst durch den ethischen Gehalt seines Fidelio als Einer auswies, der gegen eine in Konvention, Standesvorurteil und Unsittlichkeit verstrickte Welt das Recht des sittlich freien Menschentumes, dessen Verkündigung in Wahrheit ja sein ganzes Leben und Schaffen galt, betonte; wer so wie Beethoven neben Lessing, Schiller und Goethe getreten ist, mit der Macht seiner Tonsprache aber weiter über die Welt greifen konnte als einer dieser großen Geister: ich meine, ein solcher Mann und Held verdient eine besondere Pflege in dem, was er geschaffen und gesonnen hat. Die Herrschaft einer geistigen Oligarchie, wie die gedacht war, zu der sich Beethoven bekannte, ist es ja gerade, die uns not tut, uns, die wir von kraftloser Unfähigkeit und Verständnislosigkeit in Grund und Boden hinein regiert werden und unsere Kulturwerte einem sich immer toller gebärdenden Spekulantentum widerwärtigster Art ausgeliefert sehen müssen.

Mit bloßen Beethoven-Aufführungen und gelegentlichen Vorträgen ist es da nicht getan. Hans von Bülow hat seinerzeit eine Mission von Beethoven an das Volk erfüllt. Er besaß jenen bewundernswerten Altruismus, der auch Liszt ganz durchdrang: in einer Sache aufzugehen, sich ganz in ihren Dienst zu stellen. Einen Praeceptor Germaniae, wie es H. von Bülow war, haben wir heute in der Musik nicht und können wir vielleicht auch nicht haben, da die unmittelbare Gegenwart einen viel verwickelteren Komplex von Anforderungen an die künstlerischen Bildner des Volkes als vor zwei Menschenaltern stellt.

Aber etwas anderes könnte und müßte geschehen, um Beethoven allmählich ins innerste Bewußtsein der Deutschen wachsen zu lassen, damit er seine Sendung als Musiker und Ethiker erfülle: von ihm müßte in der Schule die Rede sein. Nicht gelegentlich oder gar nur einmal oder zweimal in jedem Jahrhundert. Auch nicht, um diese Selbstverständlichkeit auch noch zu sagen, in einem besonderen „Fache", sondern innerhalb des kulturgeschichtlichen Unterrichtes, dem hoffentlich in der Schule der Zukunft eine besondere Stelle, und zwar eine vor dem allmählich wirklich ganz und gar abstehenden allgemeinen Geschichtsunterricht eingeräumt werden sollte. Beethoven und anderen deutschen und fremden Meistern müßte solcher Unterricht zugute kommen: eigene und fremde Art, die die Völker verbindenden Kulturfäden gilt es, von Grund aus zu erkennen, die Wesensverschiedenheiten zu begreifen und dadurch die eigene Art lieben zu lernen. Mit dem Herzen, nicht nur mit dem Verstande. Wieviel haben die Schütz, Bach, die Wiener und die Romantiker für das Deutschtum getan, wie wichtig ist die Aufgabe, die Pfitzner und andere in der Gegenwart gerade für das deutsche Kunst- und Kulturbewußtsein zu erfüllen haben! Sollen alle diese Männer in ihrem Tun und Denken rein nur gefühlsmäßig, allein durch ihre Musik, auf das Volk wirken, dann wird es nie gut um das wirkliche Verständnis für ihre kulturelle Aufgabe stehen. Soll ihre tiefere Pflege auf die Konservatorien beschränkt bleiben? Auch davon wird das Volk nicht eben viel haben. Dafür sorgt schon die jetzige Art der Ausbildung dort und sorgt auch später der Lebenskampf der Musiker. Nein, es bleibt (neben dem Hause) nur die Schule. Allerdings auch die Musikschule. Aber die allgemeine Schule erscheint mir in diesem Zusammenhange wichtiger.

Ich kann nicht ins einzelne gehen. Aber an einigen wenigen Punkten von Beethovens Lebens- und Weltanschauung möchte ich doch kurz zeigen, was alles von ihm über das rein Musika-



AVERTISSEMENT.

Heut dato den 26ten Martii 1778. wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churköllnische Hoftenorist BEETHOVEN die Ehre haben zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich: Madlle. Averdonc Hofaltistin, und sein Söhngen von 6. Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Clavier-Concerten und Trios die Ehre haben aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben.

Der Anfang ist Abends um 5. Uhr.

Die nicht abbonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden.

Die Billets sind auf ersagtem musikalischen Akademiesaal, auch bey Hrn. Claren auf der Bach im Mühlenstein zu haben.

Kölner Konzertzettel,
in dem Johann van Beethoven das – wohl erste – öffentliche Auftreten seines Sohnes Ludwig als Klavierspieler anzeigt.

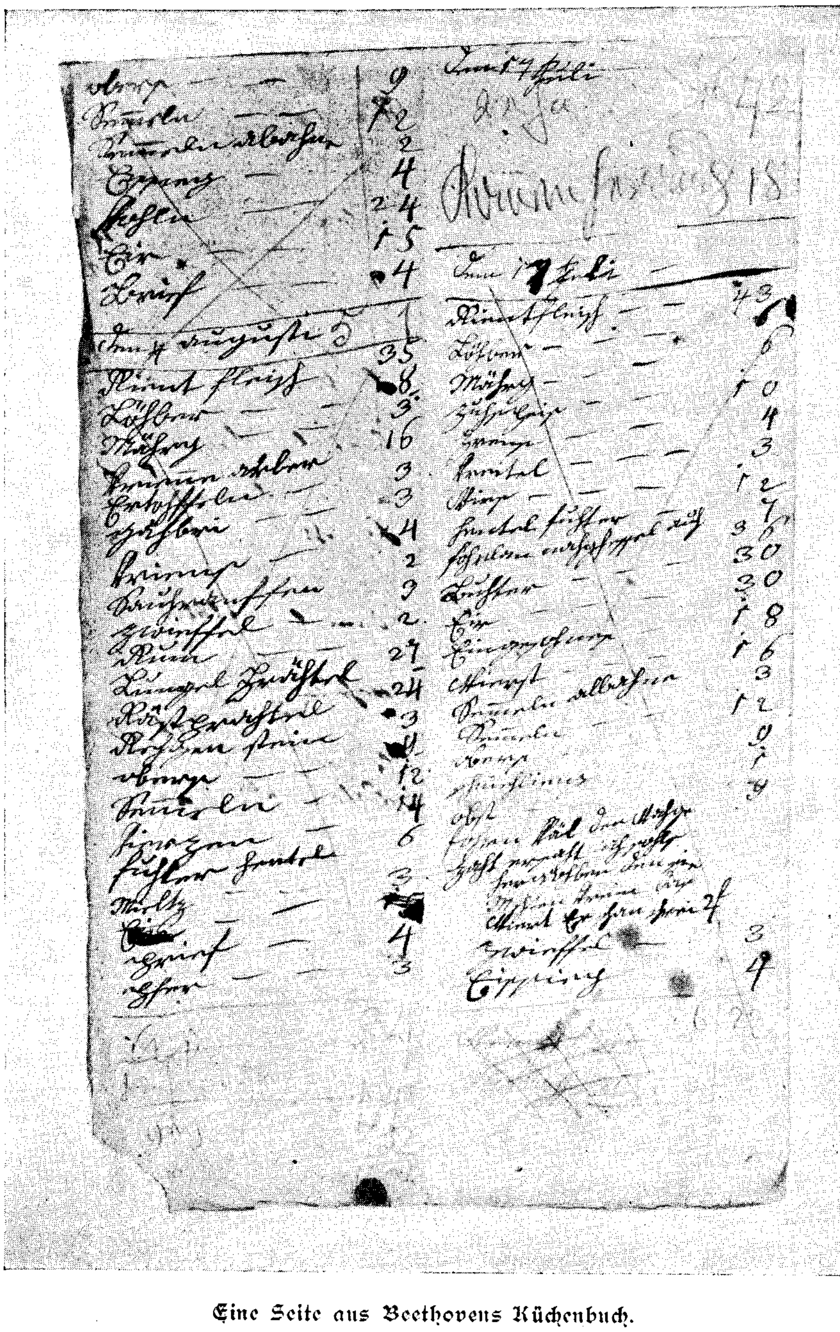


Titelblatt der ersten Komposition L. v. Beethovens.

liche hinaus in der Schule gesagt werden könnte, um es für das Leben der jungen Deutschen nutzbar zu machen. Ich muß hier mit einigen Worten von dem Zusammenhange Beethovens und Kants sprechen, des erhabenen Geistes, dessen Wirken sozusagen das Eingangstor in das innerste Heiligtum des klassischen Zeitalters unseres Geisteslebens bildet.

Beethoven war weit davon entfernt, sich zum Philosophen zu eignen. Planmäßiges Durchdenken außermusikalischer geistiger Probleme war nicht seine Sache. Aber er war ein philosophischer Kopf, der schon in Bonn sich sinnend erging und durch seine Freunde in einen Kreis guter Menschen kam, denen die Beschäftigung mit allerhand geistigen Fragen ein inneres Bedürfnis war. In ihm mag Beethoven auch die erste Bekanntschaft mit Kantschen Ideen gemacht haben. Später führte ihn Sturm zu Kant. Viele seiner Schriften hat Beethoven im Laufe seines Lebens schwerlich gelesen, besessen hat er, soviel man weiß, nur eine einzige, die in seinem Nachlasse gefunden wurde. Trotzdem wird sich mancherlei über den geistigen Zusammenhang der beiden Männer sagen lassen, was erwogen werden muß, um Beethoven ganz zu verstehen.

Die Worte, mit denen der junge Kant sich in die wissenschaftliche Welt einführte: daß, wer etwas erreichen wolle, ein gewisses edles Vertrauen in seine Kräfte setzen müsse; denn solche Zuversicht belebe alle Bemühung und fördere die Untersuchung der Wahrheit -- diese Worte, wie gut lassen sie sich auf den jungen Beethoven anwenden, der das Vaterhaus verläßt, nicht aus romantischer Abenteurerlust oder weil er das Elend daheim nicht länger zu ertragen vermag, sondern weil er fühlt, daß er sich in die Welt wagen, seine Kräfte erproben, vom Leben und von den Meistern lernen müsse. Wie hätte er, der von Haus aus Arme, den sein kurfürstlicher Herr nicht eben glänzend unterstützte, ohne das Vertrauen in seine geistigen und moralischen Kräfte, die Fahrt nach Wien in eine unsichere Zukunft unternehmen können! Ist es nicht wie ein ins Künstlerische übertragener Widerhall jener Worte Kants, wenn Beethoven Ende Juni 1800 an Dr. Wegeler in Bonn schreibt: „. . . So viel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wieder sehen werdet; nicht als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen." Das schrieb der Beethoven, der seine Gehörkrankheit schon seit einigen Jahren spürte, seine Taubheit nahen fühlte und zur „traurigen Resignation" seine Zuflucht zu nehmen gezwungen war; er wußte, daß er sich, dem Künstler und Menschen, innere Harmonie in untrennbarem Bunde schaffen und dadurch das Leben meistern müsse und meistern werde. Auch da liegt es nahe, wieder an Kant zu denken, dem das Schicksal wie Beethoven einen siechen Körper gegeben hatte, den er aber bezwang wie Beethoven den furchtbaren seelischen Druck, der sich in schwachen Augenblicken über sein Leben legte, den er aber, ein Held im höchsten sittlichen Sinne, immer wieder bändigte: ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.



Eine Seite aus Beethovens Küchenbuch.

Wie Kant hat Beethoven die Forderung an seine Zukunft aufs großartigste erfüllt. Der Philosoph, indem er der Begründer neuer Anschauungen wurde, die ihre Triebkraft gerade in der Gegenwart wieder bewähren, der Musiker, indem er der Ausgang für einen neuen, gewaltigen Ausbau der Musik und ihrer Kräfte wurde, Kräfte, denen nicht zuletzt sein Ethos die besondere Prägung verlieh. Um das zu erkennen, braucht man nur an Fidelio, an die 9. Symphonie, an die Missa solemnis zu denken. Wohl war äußerlich in Beethovens Oper noch der alte Boden, dem die abenteuerliche französische Revolutionsoper entkeimt war. Aber alles ist bei Beethoven doch in eine höchste geistige Sphäre gehoben, Menschentum spricht, Leonore ist ein reines Weib, rein wie eine Goethesche Frauengestalt, und nur, weil er, kein bloßer Triebmensch, gegenüber der Frau sittlich rein dastand, hat Beethoven seine Leonore schaffen können. Und die Welt der 9. Symphonie mit dem Freudenhymnus! Er gab mehr als die liberté, égalité, fraternité der Revolution, war, wie auch das geistige Leben der Missa solemnis zeigt, durch Kantische Anschauungen unendlich vertieft; hier war keine bloße Phrase, war auch nicht das überschwengliche Weltbürgertum des 18. Jahrhunderts mehr, wie es Lessing, Goethe und Schiller priesen, hier war ein freier Bund freier Geister, wie ihn Kant als höchste Menschheitsidee ersehnte, war jene unsichtbare Kirche, an deren Errichtung er arbeitete. Ueberall da erblicken wir Beethoven auf seinen Spuren: beides, die 9. Symphonie und die Missa solemnis, sind Werke, die sich an freie Menschen wenden, nicht an solche, die in politischer oder dogmatisch beschränkter Enge leben.

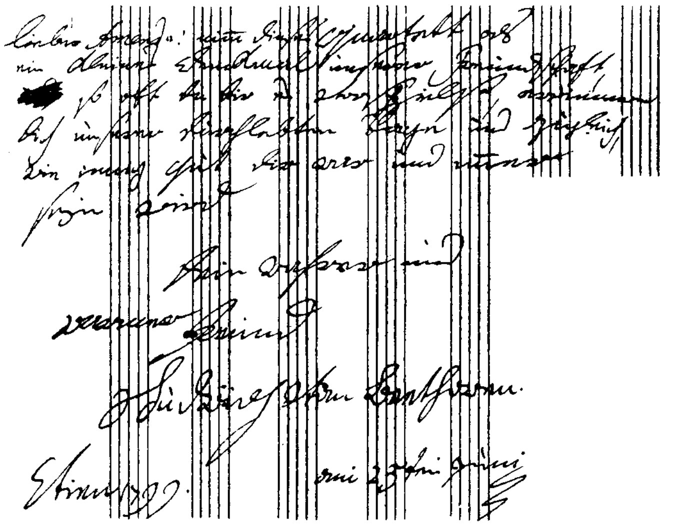
Beethovens Religion. Ihr Ausgangspunkt ist der Kantische kategorische Imperativ der Pflicht. Der Pflicht gegenüber sich selbst als Teil der Menschheit. Er bestimmte ihn, sein Werk durch den ihm von der Natur vergönnten Tag allen körperlichen und seelischen Widerständen zum Trotz

rastlos zu fördern und zu läutern, leitete ihn zum Wohltun, ließ seinen Triebwillen sich dem Sittengesetze beugen und in der Handlung, die nur um des Gesetzes willen das Gesetzliche will, das allein Moralische erkennen. Das, wovon Kant sagte, daß es nur eine bloße Idee sei: die freie Selbstbestimmung der sittlichen Vernunft, in der die sittliche Würde und Hoheit des Menschengeschlechts liege — Beethoven hat es trotz den Irrungen, denen auch er wie alle Staubgeborenen unterlag, erfüllt. Er war einer, der sich selbst die Richtschnur seines Handelns absteckte und auch selbst da, wo er vom Wege der im sittlichen Sinne allgemein gelten müssenden Forderungen abwich, vor dem Richterstuhle der Liebe, der auf dem Fundamente des Verstehens aufgebaut sein muß, die Entschuldigung finden darf, niemals aus selbstsüchtigen Gründen gehandelt zu haben. Es sei denn, um seiner Werke willen, an deren Bedeutung er wie jeder echte Künstler glaubte.

Mit Recht teilte Beethoven die Anschauung, daß in den geschichtlichen Tatsachen nicht bloß die Vernunft, sondern auch menschliche Niedertracht ihr übles Spiel getrieben habe und daß daher nur **die** Wirklichkeit vernünftig sei, die sich in Wahrheit als mit der Vernunft übereinstimmend zeige — ein Standpunkt, der ihn, wie Kant, zum Demokraten machte, der aus der französischen Revolution die sittliche Befreiung der Menschen erhoffte. Um enttäuscht zu werden.

Das 18. Jahrhundert hatte (in der damaligen Wirklichkeit begreiflich genug) von einem Weltbürgertum geschwärmt. Aber ein Weltbürger ist Beethoven deshalb doch in dem Sinne des in der Gegenwart unter so ganz anderen Gesichtspunkten wieder aufgewärmten Begriffes nicht geworden. Er blieb, mochten seine Werke auch die Welt erobern, ein Deutscher, der sich seines Volkstums freute und ihm mit allen seinen Kräften dienen wollte.

Und dieser Beethoven, der sich fest auf den Boden der Wirklichkeit stellte, der da in tausend Zungen gepredigt und gesungen hat, daß der Mensch hier auf der Erde sein Glück erringen kann, wenn er die Seligkeit der Welt nicht im bloßen Sinnengenusse, nicht im ästhetischen Wohlgefühle, sondern im Schaffen und Sichregen findet — er gehört mit dem, was seine Geistesmacht geschaffen, als ein sittliches und künstlerisches Vorbild in die deutsche Schule der Zukunft, mag auch manches Philologenzöpflein darob ins Wackeln geraten. Darum wäre es nicht schade, wohl aber darum, wenn Beethovens immer noch lebendige Kraft nicht voll ausgemünzt würde, seinen Deutschen zum Segen!



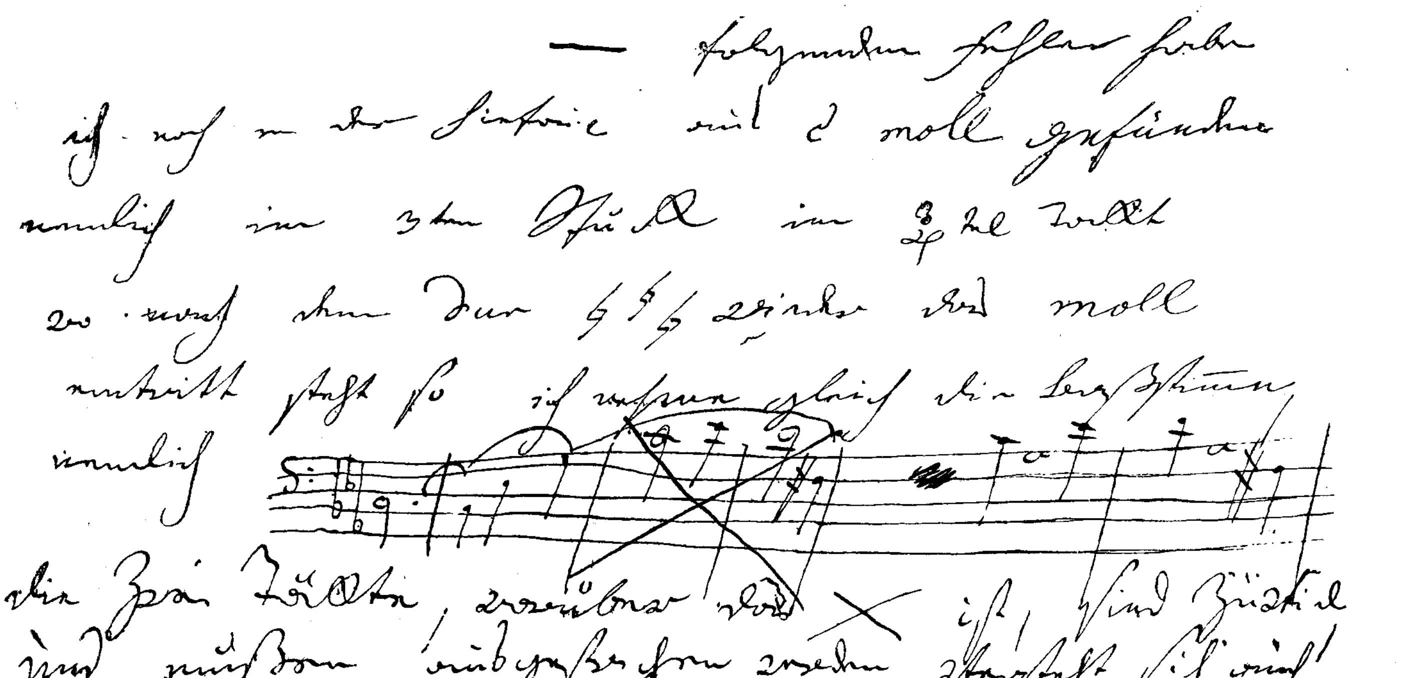
Eigenhändige Widmung von Beethovens Quartett Op. 18 an seinen Freund Amenda.

Neue Beethoven-Literatur.

Gustav Ernest: Beethoven. Preis 17,50 Mk. Verlag Georg Bondi, Berlin 1920. 592 Seiten.

Ein neues Beethoven-Buch, das weniger den Ehrgeiz hat, noch neues Detail zu seiner Lebensgeschichte beizubringen, als das in Th. Thayers monumentalem Werke und in anderen, über diesen Meister bisher erschienenen Schriften gesammelte Material einem neuen Gesichtspunkte zu unterwerfen: das Schaffen des Künstlers aus seinem Erleben und Erleiden zu erklären. Ein Gesichtspunkt, der gerade durch Beethoven seine größte Rechtfertigung findet, daher sie ungescheut als ein Kompaß in der musikästhetischen Literatur bezeichnet werden kann, die heute mehr und mehr in ein stagnierendes Fahrwasser gerät und rein intellektuell zu übertriebenen Wertungen von Kompositionen gelangt, denen ein gesundes, unverschrobenes Empfinden die Existenzunmöglichkeit schon von vornherein, ehe noch die Praxis sie erwies, zusprechen konnte. Erkühnt sich doch der musikalische Futurismus, eben vom Schöpfer der „Neunten" zu behaupten, er sei heute höchstens noch für die Jugend gut genug!

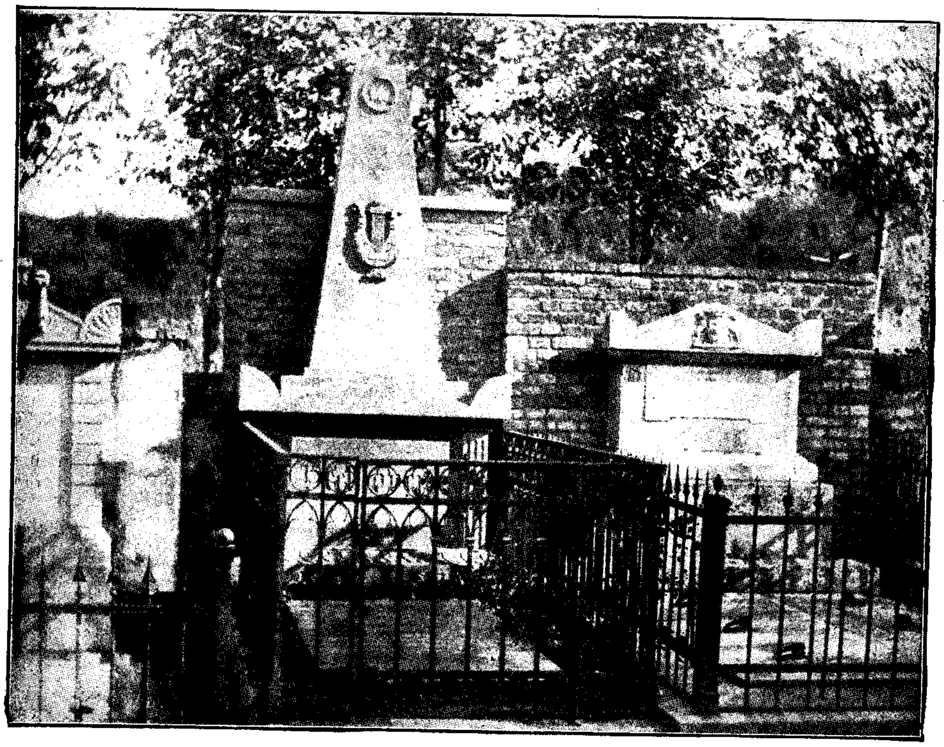
Wie sehr die gewählte, zwischen bloß trockener Aufzählung von Daten und rein kunstphilosophischer Betrachtung aufs glücklichste vermittelnde Darstellungsweise dem Wunsche unserer Biographie, ein deutsches Volksbuch zu werden, entgegenkommt, leuchtet ohne weiteres ein, denn man muß erst einen Menschen kennen, schätzen und lieben lernen, ehe man



Faksimile von Berichtigungen Beethovens zur 5. Symphonie.

seinem Dichten und Trachten Teilnahme entgegenbringt. Und so zeigt bereits das erste, die Jugendjahre 1770—1791 behandelnde Kapitel alle die Keime auf, aus denen sich später Beethovens tragische Gestalt entwickelte: seine Menschenscheu, sein Selbstbewußtsein, seine ideale Auffassung von Weib und Liebe, die dann im „Fidelio" so ergreifende künstlerische Gestaltung finden sollte usw. usw.

Zahlreiche, das ganze Buch durchziehende kleinere, oft nur wenige Sätze lange und umfänglichere — z. B. der die Entwicklung der Sonatenform oder gar der ein selbständiges Hauptstück bildende, die Romantik betreffende — ästhetische, musik-, literatur- und kulturhistorische Exkurse zaubern vor die Phantasie des Lesers die farbigen Bilder der politischen, sozialen und geistigen Umwelt, in der sich das Dasein unseres Meisters abspielte. Solche Ausführungen knüpfen stets an konkrete Fälle in Beethovens Leben und Schaffen an, so daß dadurch höchst sinnfällig die Fäden aufgedeckt werden, die sein Künstlertum mit der Vergangenheit und seiner Zeit verknüpfen, es die Gedankengänge, Ausdrucksmodi, Techniken derselben übernehmen ließ und die Punkte aufzeigt, wo der Komponist sich von ihr loslöste, um, sie vermöge der Gewaltigkeit seines Genius vertiefend, weiterbildend, vervollkommnend, besondere, höher führende Wege einzuschlagen. Man lese als Illustration des Gesagten bloß den Abschnitt über die „Pastorale" und die durch selbe aufgeworfene Prinzipienfrage der Tonmalerei, in der nach des Verfassers Darlegungen die Aesthetik auch bis zum heutigen Tage noch nicht über die wenigen



Ludwig van Beethovens Grabmal auf dem Währinger Friedhof.

Worte „Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey" hinauskam, in welchen Beethoven mit erstaunlicher Sicherheit das Ausdrucksgebiet und die Grenzen der Musik bezeichnet hat.

Von innigster Einfühlung in des Meisters Seelenleben zeugende Erläuterungen seiner markantesten Wendepunkte im eigenen Produzieren wie in der Musikgeschichte bedeutenden Werke enthüllen den engsten Zusammenhang zwischen ihnen und ihrem Schöpfer; ich nenne unter den vielen Belegen dafür nur den Nachweis des Verhältnisses zwischen der aus gleicher Gemütsverfassung entsprungenen Appassionata und der V. Symphonie. Insbesondere die der psychologischen Ausdeutung der letzteren gewidmeten Seiten gehören zum Aufhellendsten, Hinreißendsten im Bande. Eine förmliche Offenbarung bedeutet auch die Inbezugsetzung des f moll-Quartettes Op. 95 zu dessen Verfassers unerwiderter Neigung für Therese Malfatti, mit dem er sich aus Unruhe und ingrimmigem Trotz zu Befreiung, frischem Leben und ruhigem Vertrauen durchrang. Insbesondere das Kapitel „Sein und Schaffen" faßt die persönliche und künstlerische Gesamtentwicklung Beethovens prägnant und übersichtlich zusammen, zeigt, wie der Erbe der Klassiker sich zum Bahnbrecher der Romantik modelte, wie es ihm gelang, „die Vorzüge beider zu einem Neugebilde zu vereinigen, indem die zu schematische Gesetzmäßigkeit der einen zu künstlerischer Freiheit, die zu bewußte Gesetzlosigkeit der anderen zu künstlerischer Gebundenheit gewandelt wurde. Damit wurde die neue Richtung auf musikalischem Gebiet vor den schlimmen Auswüchsen, die ihr sonst anhafteten (man sehe in der Literatur oder Philosophie nur Tieck, Fr. Schlegel, Fichte!), bewahrt und das Talent der Mitstrebenden in die Bahn gelenkt, auf der allein ein erstrebenswertes Ziel winkte."

Erwähne ich noch der eingestreuten bedeutsamsten Briefe und Briefstellen wie der den Text würzenden charakteristischsten Anekdoten, so dürften die wesentlichsten Bestandteile dieses förmlichen Kompendiums aufgezählt sein, das ich geradezu als d i e Beethoven-Biographie bezeichnen möchte. Eine thematische Analyse sämtlicher Werke in chronologischer Reihenfolge als Anhang und fünf Bildnisse, darunter ein wenig bekanntes von 1803/4 aus dem Besitze der Familie Brunswick, nebst einer Schriftprobe vervollständigen und schmücken sie.

So wäre ihr denn um ihrer Vorzüge willen weiteste Verbreitung zu wünschen und zu hoffen, daß das damit erstrebte edle Ziel erreicht werde zur Beförderung des Verständnisses dieses unseres großen Tonheros und zur allgemeinen Klärung, Festigung musikkritischen Urteils in unseren zerfahrenen, unfruchtbaren Tagen. Emil Petschnig.

*

Walther Nohl: Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben. Ein Gedenkbuch zu seinem 150. Geburtstag. Preis gebunden M. 8.50. Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart.

Im Untertitel gibt der Verfasser klar das Ziel seiner Abhandlung an: den Menschen und Musiker Beethoven im täglichen Leben zu schildern, sein Auftreten als Pianist, seine Art zu schaffen, sein Verhalten im Umgang mit Menschen, seine Tätigkeit als Lehrer und endlich seine Leiden und Freuden als Konzertgeber. Nohl verzichtet deshalb auf sogenannte tiefgründige Betrachtungen und langwierige Beschreibungen, läßt vielmehr in ausgiebigem Maße, sorgfältig zusammengestellt, die Ueberlieferung reden: Beethovens Briefe und Tagebücher, Erzählungen, Niederschriften und Briefe der Schüler, Freunde und Kritiker, Zeitungsberichte usw., kurz alle die Quellen, die unmittelbar aus Beethovens Zeit und der ihn umgebenden Welt stammen. Daß dabei der Drang, den Stoff durch Anekdotisches auszuschmücken, recht groß war und mancherlei Geschichtchen aufgetischt werden, die unverbürgt sind, sei nicht verhehlt. Man kann aber kaum ein anschaulicheres Bild von Beethovens Lebensweise erhalten, als durch diese beredten Zeugnisse seiner Mitwelt, durch all die Einzelheiten und kleinen Einzelzüge aus seinem Alltagsleben. Dr. H. H.

*

René Fauchois, Beethoven. Dramatisches Seelengemälde in 3 Aufzügen. Deutsch von Friedr. Kraft. Adolf Ebel.

Das bei Eugène Fasquelle in Paris erschienene Original dieses Werkes ist von Friedrich Kraft, dem in Fachkreisen bekannten Uebersetzer von Rostands „Princesse Lointaine" in ausgezeichneter Weise in deutsche Verse übertragen worden, die sich bis auf einige wenige Stellen wie eine originale Schöpfung lesen. Kraft hat den ursprünglichen Untertitel „pièce en vers" wie oben angegeben geändert, um anzuzeigen, daß hier nicht der „reale" Beethoven auf der Bühne erscheine, daß es sich vielmehr um die Darstellung der Seelenkämpfe des Meisters handle, „die der Dichter teils seherisch geahnt, teils in des Meisters Tondichtungen ausgedrückt fand". Aber doch auch wohl in der Biographie Beethovens, die denn auch, dichterisch frei und natürlich ohne strenge Benutzung der letzten Forschungsergebnisse, dem Ganzen zugrunde liegt. Ich gestehe, mit sehr niedrig gestellten Erwartungen an die Lektüre herangetreten zu sein, was im Hinblick auf die bisherige, künstlerisch-literarische Ausmünzung des Stoffes nicht eben wundernehmen kann. Ich darf aber beifügen, daß ich angenehm enttäuscht worden bin. Zwar bleiben gelegentlich geäußerte Bedenken bestehen, der Beethoven-Stoff hat meines Erachtens keine dramatische, wohl aber eine hervorragende epische Bedeutung. Allein, nehmen wir seine Verwertung durch Fauchois, wie sie ist, so ist zu sagen, daß der Dichter Anerkennenswertes geschaffen und den Stoff so gegliedert und gestaltet hat, daß wir ihm mit Teilnahme zu folgen vermögen. Es handelt sich also um kein irgendwie streng realistisch gestaltetes Drama. Auf dem Wirklichkeitsboden von Beethovens Leben erhebt sich diese Tragödie, die zuletzt ins Uebersinnliche hineingreift, nachdem sie den Menschen und Künstler im Kampfe gegen eine kleinliche Umwelt, gegen den Dämon Liebe, gegen härtestes menschliches Geschick dargestellt hat. Man darf das Drama nicht als Historiker bewerten wollen. Da würde mancher Zug in ihm schief und falsch erscheinen. Es ist ein ernst gemeintes und ernst zu nehmendes Theaterstück mit allerlei theatralischen Dingen und Uebertreibungen, die freilich niemals geschmacklos werden. So ist Fauchois Arbeit doch ein gutes Stück, wenn es auch wohl mit der Bezeichnung des Dramas des Genies zu hoch bemessen erscheint. Nehmen wir es als das Werk eines französischen Dichters, der in den deutschen Genius hineinzuwachsen strebte, freundlich auf. Ob es sich freilich auf der Bühne, für die es doch bestimmt ist, zu halten, bei uns zu halten vermöchte, muß ich vorderhand bezweifeln. W. N.

* * *

Unsere Kunstbeilage. Diesem Heft ist ein Kunstblatt des Beethoven-Porträts von Mähler beigefügt, dessen Original sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.

Schluß des Blattes am 20. November. Ausgabe dieses Heftes am 16. Dezember, des nächsten Heftes am 5. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 7

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Das Deutsche Symphoniehaus.

Eine Gabe Deutschlands an den Geist Beethovens.

Der Gedanke, auf der Karlshöhe in Stuttgart ein der deutschen Musik geweihtes Symphoniehaus zu errichten, ist vor einigen Jahren von kunstbegeisterten Männern ausgesprochen worden. Er schien zur Tat reifen zu wollen, als der Weltkrieg ausbrach und mit anderen Hoffnungen auch ihn zu Boden schlug.

Alles hat Deutschland verloren und ist ein Spielball in der Faust hämischer, erbarmungsloser und feiger Feinde geworden, unter denen eigene Volksgenossen leider nicht an letzter Stelle stehen. Das sind die, die vom Geiste des deutschen Wesens, wie es einst beglückend und befreiend über die Welt leuchtete, keinen Hauch verspürt haben noch je verspüren werden, weil sie im jämmerlichsten Egoismus verstrickt sind. Aber dies alles, was Deutschland verloren hat im Weltkriege, den die Nachwelt einst als erhabenstes Ehrenmal für das um seinen Bestand kämpfende Deutschtum feiern wird, dies alles macht doch nur einen Teil des Gutes aus, das wir einst das unsere nannten. Denn verloren haben wir, alle die, die zum deutschen Idealismus stehen, doch nur materielle Werte, solche, die, mag es dazu Jahrzehnte brauchen, wieder ersetzt werden können. Was wir nicht eingebüßt haben, noch nicht eingebüßt haben, das ist die deutsche Wissenschaft, die deutsche Kunst. Hier liegen die starken Wurzeln unserer Kraft. Gewiß, auch für die wissenschaftliche Arbeit und die Kunstpflege ist die Zukunft in dunkle Nebelschleier gehüllt. Aber der Wille zur Tat ist heute so stark wie nur je zuvor, und so wird es an Wegen, die aufwärts führen, nicht fehlen. Verloren ist nur das Volk, das sich selbst aufgibt. Sollte die Gesinnung, die jüngst in Wien sich Luft machte, wo französische Künstler als Willkommen das Sprüchlein fanden, daß niemand mehr wage, in ihnen Feinde zu sehen — sollte dieser jämmerliche Krämergeist, der auch dann noch bettelt, wenn er weiß, daß er bei der nächsten Gelegenheit Fußtritte erhalten wird, zum Allgemeinbesitz in Deutschland werden, dann wäre es freilich mit uns vorbei für alle Zeiten.

Natürlich kann kein Volk der Welt (das lehrt auch die Geschichte dieser Jahre nach dem deutschen Zusammenbruche wieder) ohne die übrigen auskommen, wenn anders man unter leben mehr als vegetieren versteht, und so werden sich auch, herrscht erst einmal wieder die Vernunft über die blinde Torheit, neue und stärkere Verbindungsfäden, als sie bis jetzt zu erkennen sind, zwischen den Völkern der Erde anspinnen. Inzwischen aber sollten wir in Deutschland nicht ruhen, alles zu tun, das Bewußtsein derer zu stählen, die treu am Kulturschatze der Vergangenheit hängen und die wissen, was sie dem deutschen Namen schuldig sind. Was ist der größeste Ruhmestitel dieses Namens? Daß er der Welt die deutsche Kunst geschenkt hat, die Kunst, die alle Klassen- und Parteigegensätze überbrückt, die Kunst, gegen die heute ein Sturmlaufen draußen und drinnen begonnen hat. Dieser Kunst ein Denkmal zu setzen, an das die Brandung des politischen Haders nicht rührt, war und ist der Zweck des Vereins „Deutsches Symphoniehaus". Gelänge das Vorhaben, so wäre damit eine nationale Tat geschehen, die weit über die Erde wirken, zur Sammlung, zum Auf-sich-selbst-Besinnen stärker als es Worte vermögen, rufen würde.

Deutschland nicht in den Völkerbund aufnehmen zu wollen, ist das Endziel der Franzosen, die damit der Welt sagen, wir seien nicht würdig der Kulturgemeinschaft mit den zivilisierten Nationen. Und doch hat Deutschland der Welt Kant und Schopenhauer, Lessing, Schiller und Goethe, Bach, Händel, die Wiener Meister, Brahms, Wagner, Wolf, Bruckner, große Maler und Architekten, Forscher und Gelehrte ohne Zahl geschenkt, deren Ruhm zu künden früher auch das Ausland nicht müde wurde.

Ein Anderes ist die stille Gelehrtenarbeit, die des Forschers, ein Anderes die der Kunst, die sich unmittelbar an den Menschen wendet, wie insbesondere die Musik das tut, die zunächst und in vorspringendem Maße auf das Gefühlsverständnis rechnet. Ihr soll im Deutschen Symphoniehaus ein Mittelpunkt deutschen Lebens entstehen: die großen Meister der Vergangenheit und Gegenwart, alle die, denen es ernst um ihr Deutschtum ist, sie sollen hier mit ihren Werken willkommen sein, daß Segen von dem Tempel auf der Stuttgarter Karlshöhe sich auf die deutsche Erde ergieße und der Welt künde: „Das vermochten wir, als ihr uns mit zwanzigfacher Uebermacht zu Boden warft, um uns auch den bescheidensten Platz an der Sonne zu nehmen!" Wer würde uns, käme der Tempelbau zustande, pharisäerhaften Hochmutes zu zeihen wagen? Die Welt ist zerrissen durch Lüge, Heuchelei, Neid und Haß. Was wir an materiellen Werten heute geben können, daß es für uns in der Welt wirke, ist gering. Viel aber kann ein Bekenntnis zu dem sein, was unser aller Stolz war und ist, ein Bekenntnis zur deutschen Kunst!

Es genüge, den Plan des Deutschen Symphoniehauses hier kurz zu wiederholen. Auf Anregungen bekannter Schriftsteller wie Dr. P. Marsop, P. Ehlers (München) und des verstorbenen Ph. Wolfrum in Heidelberg gestützt, hat Prof. Haiger in München die Idee des Werkes gestaltet. Wie in der Zeit der Antike, da die Kunst eine kulturelle Angelegenheit des Volkes war, sollen die Aufführungen deutscher symphonischer Werke uns alle, die mühselig und beladen sind und von der heiligen Kunst Läuterung und Stählung erhoffen, vorbereitet finden, als ob wir zum Gottesdienste gingen. Ein Tempel sei der Ort, da die geweihte Musik erklingt. Der Entwurf des Münchner Künstlers trägt diesem Gedanken Rechnung. Hausbau und Innenraum stimmen in voller Harmonie zusammen. Das Orchester kann, wie sein Leiter es will, der künstlerischen Absicht jedes Werkes entsprechend aufgestellt werden und sichtbar oder unsichtbar sein.

Beethovens 150. Geburtstag zum Ausgange einer neuen Werbung für den erhabenen Gedanken des Deutschen Symphoniehauses zu machen, erschien eine Ehrenpflicht gegenüber dem Andenken des großen Mannes. Gewiß haben wir gute Aufführungen deutscher Symphonien allerorten in Deutschland. Dem Geiste der deutschen symphonischen Kunst dienen sie jedoch nicht so, wie es der Fall sein sollte, damit er zu voller Auswirkung komme. Wer wollte leugnen, daß unseren durchschnittlichen Konzerträumen, auch denen von Rang, allzuviel vom Alltag anhaftet? Nicht in der Ausführung, aber in der Umgebung, in die die zur Wiedergabe kommenden großen Werke gestellt sind, liegt der Grund für diese üble Erscheinung.

Die Entwicklung unseres ganzen Lebens hat es mit sich gebracht, daß wir an eine Kunstpflege, wie sie in der Zeit der Antike bestand, nicht mehr denken können. Jede Stadt wird wie bisher ihre öffentliche Kunststätte haben, ganz Deutschland aber soll sich sein Symphoniehaus erbauen, das die Erfordernisse besitzt, Rahmen und Raum für das innere Erleben eines symphonischen Festes zu bieten. Und dieser Tempelbau soll ein ragendes Symbol für die Wiederaufrichtung des deutschen Volkes in kultureller, in sittlicher Hinsicht sein.

Damit der Gedanke zur Tat werde, der der im trostlosesten Materialismus unterzusinken drohenden Welt die Herrlichkeit des deutschen Kulturgeistes verkünden, sie als Gegengewicht gegen jenen in die Wagschale des Urteils der Völker über Deutschland werfen soll, sind gewaltige Mittel nötig. Wenn jeder Deutsche seine Pflicht tut, ist der Bau des Deutschen Symphoniehauses gesichert. Alle seien daher aufgerufen, zu helfen, alle, denen je die heilige deutsche Musik ans innerste Herz griff, Trost spendend, Freude bringend.

Weitere Mitteilungen über den Plan und seine Ausführung werden bald folgen. Mögen die Freunde des Gedankens, der zur Angelegenheit des deutschen Volkes werden muß, nicht bis dahin warten, sondern umgehend in die stärkste Werbetätigkeit eintreten. Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart).

Beethoven und Goethe.

Von Dr. G. v. Graevenitz.

Was ist der tiefere Sinn von Gedenk- und Gedächtnisfeiern der Geburtstage großer Persönlichkeiten? Wir wollen uns doch wohl klar darüber werden, ob ein langer Zeitraum seit ihrer Geburt ihrem geschichtlichen Dauerwert nicht Abbruch getan hat, ob sie mit ihrem Leben, das durch ihren Geburtstag eingeleitet wurde, sich selbst ein Denkmal geschaffen dauernder als Erz und wert, auch von uns noch dauernde Verehrung zu genießen. Die hinter uns liegende Gedenkfeier des 150. Geburtstages Beethovens hat diese Frage und Ueberlegung in dem Sinne entschieden, daß Beethoven für uns nicht nur Erinnerungs-, sondern auch noch Lebenswert hat. Damit ist aber auch die weitere Behandlung von bisher nicht restlos gelösten Fragen seiner Entwicklung, seiner Umwelt, seines Lebenskreises, seiner Einwirkung auf andere große Persönlichkeiten nahe gelegt. Und so erhebt sich im Rückblick auf diese Beethoven-Feier auch wieder das alte Problem „Beethoven und Goethe". Problem, weil des Verschleierten und Verschleiernden in den Beziehungen beider Großen noch genug bleibt trotz wertvoller und im engsten Kreise bekannter Beethoven- und Goethe-Forschung. Es wird jetzt die Zeit und hier der richtige Ort sein, die Ergebnisse dieser Forschung hier kurz zusammenzufassen.

Als ein solches Ergebnis sei zunächst gebucht, daß wenigstens in Kreisen von ernsten Beethoven- und Goethe-Forschern das Zusammentreffen der beiden Männer in Teplitz im Juli 1812 nicht mehr allein als Beurteilungsmaßstab im Vordergrunde steht. In weiten Kreisen ist es lange Zeit hindurch nur durch den trügerischen und trübenden Hohlspiegel der bekannten, aber durchaus anfechtbaren drei sogenannten Beethoven-Briefe an Bettina von Arnim beurteilt worden, deren letzter (Teplitz, [15.] August 1812) Beethoven und Goethe in ungünstigem Licht erscheinen lassen. Beethoven in dem einer „ganz ungebändigten Persönlichkeit" (Goethe an Zelter, 2. Sept. 1812), die in einem schroffen und verletzenden Hervorkehren von Originalität und Ueberlegenheitsgefühl Ausdruck sucht und findet. Goethe in dem eines Geschöpfes der „Hofluft" (Beethoven an Breitkopf & Härtel, Franzensbrunn, 9. Aug. 1812), dem Beethoven sozusagen den Kopf gewaschen und ein Sündenregister seiner Knechtsseligkeit vorgehalten hätte. Wir können sehr wohl die feststehenden und eben angeführten brieflichen Aeußerungen Goethes und Beethovens als Ausgangspunkt unserer Beurteilung dieses einzigen persönlichen Zusammentreffens und weiter auch als wertvolle Beiträge zur Charakterisierung des Gesamtverhältnisses der beiden Großen zueinander in Rechnung setzen. Aber wir können und müssen auch das Rankenwerk, das der von Bettina erdachte dritte Brief Beethovens hinzufügt, als störend und verwirrend beiseite schieben, weil es für die Gesamtlösung des Problems Beethoven-Goethe nur gefährlich und verderblich ist.

Von der hohen Warte eines Festvortrages[1] bei der Tagung der Goethe-Gesellschaft am 17. Juni 1916 hat Max Friedländer, wohl der einzige anerkannte gleichzeitige Goethe- und Musikforscher, zu diesen sogenannten Beethoven-Briefen Bettinens und im besonderen zu der Schilderung der Begegnung von Teplitz Stellung genommen. Seine Beurteilung „in Wirklichkeit Ausgeburten ihrer zügellosen Phantasie", „Lügenmärchen" sind sehr scharf. Aber dieser Schärfe steht die Tatsache zugrunde, daß diese Lügenmärchen leider noch nicht ausgerottet sind, daß z. B. von anderer Seite der betreffende Brief ebenso wie der erste noch immer für „anfechtbare Umgießungen mündlicher Mitteilungen in Briefform" angesehen wird.

Im Rahmen eines Festvortrags konnte Friedländer natürlich nicht die Belege für sein Urteil bringen, dem übrigens durchaus anerkennende Teilurteile über Bettina und ihre Verdienste um die persönliche Bekanntschaft der beiden Männer zur Seite stehen. So mag hier kurz darauf hingewiesen werden, daß es sich zunächst nicht, wie noch immer vielfach angenommen wird, um ein einmaliges kurzes Zusammentreffen auf der Teplitzer Promenade handelt, sondern um Begegnungen, Besuche und intimen Verkehr während der Tage des 19. bis 23. Juli. Die Tagebuchnotizen Goethes verzeichnen für den 19. einen Besuch Goethes bei Beethoven, für den 20. eine gemeinsame Fahrt nach Bilin zu und für den 21. einen zweiten Abendbesuch Goethes bei Beethoven. Die kurze Tagebuchnotiz vom 3. Tage „Er spielte köstlich" wird in musikalischer und künstlerischer Beziehung ergänzt durch den Briefabsatz an Christiane: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen." Auf einen anderen Ton und Standpunkt der Beurteilung ist ein späterer Brief[2] an den musikalischen Vertrauten Goethes, Zelter (2. Sept. 1812), gestimmt. Der starke Abstand Goethes von Beethoven, sein mangelndes Verständnis für dessen im höchsten Sinne geniale, aber auch genialische Natur kommt hier zum starken Ausdruck und wird dauernd — das sei stark unterstrichen — für jeden Goethe-Verehrer die Quelle aufrichtigen Bedauerns sein. Aber erinnern wir uns, daß der Verkehr mit Beethoven in Teplitz durch die Atmosphäre eines buntfarbig bewegten Badelebens bedingt wurde, dessen Mittelpunkt die von Goethe aufrichtig verehrte und ihm menschlich nahestehende Kaiserin Ludovica von Oesterreich bildete, eines Badelebens, über das der Dichter einmal das Motto gesetzt hat:

„Beim Baden sei die erste Pflicht, daß man sich nicht den Kopf zerbricht,
Und daß man höchstens nur studiere, wie man das lustigste Leben führe."

Und machen wir uns bei dem Lesen jenes Briefes doch auch klar, daß uns Heutigen die ganze komplizierte Persönlichkeit des Tondichters in all ihren Lebensäußerungen und Gewohnheiten, berechtigten Eigentümlichkeiten und durch tragische Umstände begründeten Schroffheiten klar vor Augen liegt, daß wir mit einem Wort den genügenden zeitlichen Abstand von dieser Kolossalfigur haben, daß für Goethe eine solche Grundlage der Beurteilung fehlte und fehlen mußte, mag auch das tiefe Verständnis für die Tragik der Taubheit Beethovens bereits durch seine Worte hindurchklingen.

Den Aeußerungen Goethes aus dem Jahre der Begegnung muß nun aber namentlich eine wohl verbürgte Auslassung Beethovens über sie gegen den Leiter der „Allgemeinen Musikzeitung", Fr. Joh. Rochlitz, aus dem Jahre 1822 gegenübergestellt werden. Rochlitz betont, daß Beethovens Taubheit den großen Meister schon ganz menschenscheu gemacht habe, empfindet aber im Gegensatz dazu das Auftauen, die Wärme der Empfin-

[1] Goethe-Jahrbuch. N. Folge 3. 1916. S. 318 ff.

[2] Den Wortlaut gibt u. a. eine neue, sehr inhalt- und aufschlußreiche Veröffentlichung: „Beethoven in Aufzeichnungen, Briefen und Tagebüchern". Herausgegeben von Professor O. Hellinghaus. Freiburg i. Br. Verlag Herder. 270 S.

dung und des Ausdrucks, ja geradezu des Glücksgefühls der Erinnerung Beethovens an die Begegnung mit Goethe. „In Teplitz hab' ich ihn kennengelernt. Ich war damals noch nicht so ganz taub wie jetzt, aber schwer hörte ich schon. Was hat der große Mann da für Geduld mit mir gehabt! Was hat er an mir gethan .... Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Totschlagen hätt' ich mich für ihn lassen; und zehnmal. Damals als ich noch recht im Feuer saß, hab' ich mir auch meine Musik zu seinem ‚Egmont' ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr?.... Seit jenem Sommer lese im Goethe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese." Und nach einer Abschweifung auf Klopstock, der durch Goethe bei ihm totgemacht sei: „Aber der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch gut komponiren. Es läßt sich keiner so gut komponiren wie er." Wie ganz anders klingt das als der Bettinen-Bericht! Wie steigert sich diese Erinnerung nach zehn Jahren des Ereignisses zu der entscheidenden Höhe der Klarheit, was Goethe eigentlich im Leben Beethovens für ihn bedeutet hat! Doch nicht eine musikalische Urteilsinstanz oder ein Faktor der Kritik über menschliches Wesen, Lebensführung usw. Beethovens: darüber hätte sich dessen „ungebändigte Persönlichkeit" selbst einem Goethe gegenüber erhaben gefühlt. Sondern der größte lyrische und dramatische dichterische Genius, der mit seinen Eingebungen und Werken wie mit einem Zauberstab an den Felsen musikalischer Gestaltungskraft schlägt, so daß dann Quellen reichster Erfindung und beglückendsten musikalischen Schaffens hervorsprudeln!

Dieser Gedankengang, der mit der Erwägung „was bedeutet Goethe für Beethoven?" begonnen hat, mündet unwillkürlich in die Frage aus: „Was verdankt Beethoven, auf dessen Pult nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen stets ein aufgeschlagener Band von Goethes Werken und dessen Medaillon lag, dem Dichter?" Und zusammengedrängt und auf den kleinsten Nenner gebracht, kann die Antwort sich auf ein Abschiedsgeschenk Beethovens aus dem Jahre 1824 an den jungen Darmstädter Hofkapellmeister Louis Schlösser aufbauen, auf einen Kanon für sechs Stimmen auf die Worte „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut. Worte von Goethe, Töne von Beethoven". Es hieße dem Menschen Goethe einen schlechten Dienst erweisen, wenn man ihn gegen den Vorwurf verteidigen wollte, daß er meist vorübergehend, manchmal auch dauernd bedeutenden Menschen und so er als Nichtmusiker auch Musikern nicht gerecht geworden ist; wie Beethoven haben auch Schubert, Löwe und andere darunter gelitten. Für Beethoven spricht in dieser Hinsicht nicht die Teplitzer Zusammenkunft 1812, als vielmehr die anscheinend gänzliche Nichtbeachtung des Briefes Beethovens in Sachen des Vertriebs, der Zeichnung auf die Missa solemnis vom 8. Februar 1823 durch Goethe und ebenso durch den Weimarer Hof mit. Geschichtlich mag festgestellt werden, daß der Dichter am Tage nach Empfang des Briefes in eine etwa 14 Tage andauernde Krankheit mit Fieber, Brustschmerzen und Husten verfiel. Man erwäge, was in einem so tätigen Leben wie dem Goethes sich bei einer erzwungenen zweiwöchigen Untätigkeit an Geschäften und Verpflichtungen aufhäufte! So blieb der Brief wohl liegen und geriet in Vergessenheit. Wir werden es ja überhaupt dem damals 74jährigen „Weltbewohner und Weltbeweger" zugute halten müssen, wenn er auch einmal Großes im Weltgeschehen vom falschen Standpunkt aus ansah. Und heute wissen wir es ja auch alle, daß Goethe zu Unrecht in Zelter den richtigen Verwalter seiner „musikalischen Provinz" sah und auch über Beethovens Bedeutung von ihm falsch orientiert wurde. Ausschlaggebend aber für die Probleme „Goethe und die Musik" und „Goethe und Beethoven" scheint mir ein Wort des Dichters zu sein, das wir wohl als Selbstverteidigung ansprechen dürfen: „Man kann einen Meister nicht von seinem Irrthum überzeugen, weil er [der Irrthum] ja in seine Meisterschaft aufgenommen und dadurch legitimirt ist."
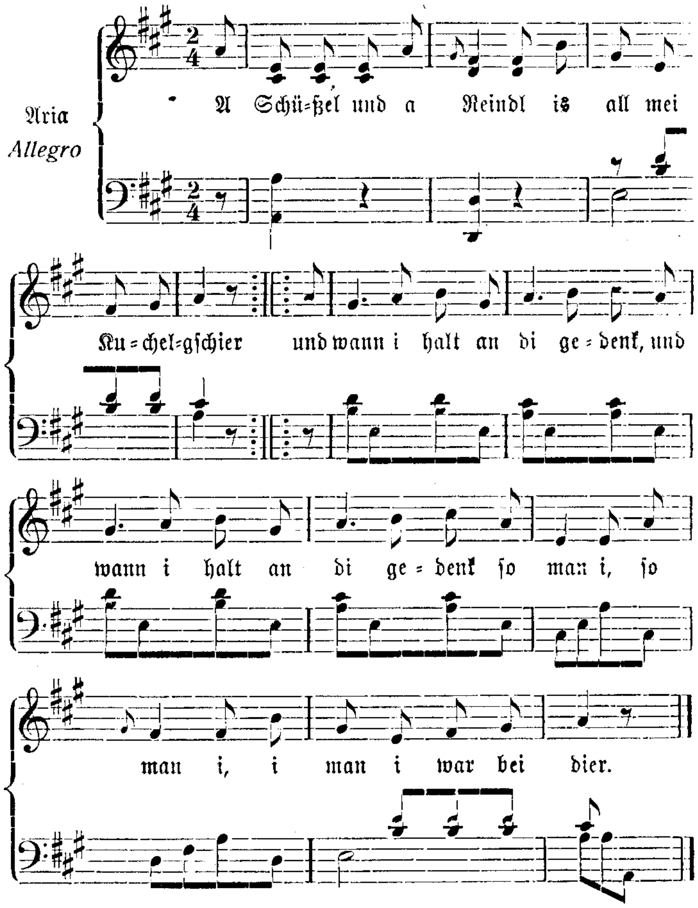
Aber alle diese Gedanken und Tatsachen schaffen die andere Tatsache nicht aus der Welt, die sich in der Ueberschrift jenes Beethovenschen Kanons ausspricht: aus tiefstem inneren Bedürfnis, aus musikalischem Selbsterhaltungstrieb hat Beethoven an der Erkenntnis und dem Bekenntnis festgehalten: „Goethe ist für mich eine mir gleichgeordnete aber, bewußt oder unbewußt, für mich edle, hilfreiche und gute geistige Gewalt. Denn er leiht mir Urkräfte, Gedanken und Worte, die für mich Stoff, Kraft, Seligkeit, Töne bedeuten."

„A Schüsserl und a Reindl."

Es ist merkwürdig, wie in Beethovens Leben die kleinste Nebensächlichkeit interessiert. Man ist immer wieder von neuem befriedigt, wenn eine neue Farbe, ja selbst das kleinste Pünktchen auftaucht, das dazu beiträgt, das Lebensgemälde dieses Künstlers zu ergänzen. Aus diesem Grunde mag folgende Kleinigkeit, so belanglos sie an sich gewißlich ist, verlautbart werden. Man kann nie wissen, welche Folgerungen ein versierter Beethoven-Forscher daraus zu ziehen vermag.

Unter alten Noten, „vom Ahn' vermacht", habe ich das folgende Lied gefunden, dessen Titelblatt lautet:

Aria
A Schißerl und a Reindl
für das Clavier
Sammlung von Arien Nr. 229. In Wien bey Artaria et Comp.



2.

Host gsogt, du willst mi nehma, oft wonn der Sommer kommt :
Der Sommer, der is komma, du hast mi no nit gnoma
geh nimm mi, geh nimm mi, geld jo du nimst mi do.

3.

Jetzt hob i noch 5 Kreutzer, di kerren mei, und dei :
Da kafen wir ein Brandwein, da kafen wir ein Brandwein
gesoffen, versoffen, versoffen mus er sein.

4.

A Pinkerl, und a Leiberl, is oll mei Hob und gut
Dann hob i noch ein Weiberl, a gfries wie Milch
und Bluit, und wonn i holt Schmatzeln thui
So gehts mir warm bis in die Schui, o jemeli
O jemeli, wie thut mir dos Sowohl.[1]

[1] Ich habe das Lied wörtlich von dem alten Druck abgeschrieben; man möge also die vielen orthographischen sowie Notierungsfehler (wie z. B. die 1/8 nach den punktierten Noten) nicht mir ankreiden!

So empörend harmlos und banal dieses Lied ist, es hat den großen Tondichter Beethoven interessiert, und dies mag genügen, um einen neuen Abdruck dieses Couplets zu rechtfertigen. Im Dezember 1816 schrieb Beethoven zum Schlusse eines Briefes an den Wiener Verleger Steiner & Comp.: „Für diesen Augenblick schicke man mir das Lied: ‚A Schüsserl und a Reindl‘ ich brauche es.“ „Das Lied ‚an Schüsserl und a Reindl‘ wird sich einzeln oder mit Variationen im Catalog finden.“

In der Briefsammlung Kalischers (Schuster & Löffler, 3. Band Nr. 567) weiß dieser nur negativ zu sagen, daß es keine Beethovensche Komposition ist. Frimmel bemerkt hiezu, daß G. Kinsky sich entsinnt, dem Lied in einer alten Sammlung österreichischer Volkslieder begegnet zu sein. Er gibt auch die Melodie an, die gegenüber der oben abgedruckten durch zahlreiche Verzierungen abweicht. Der Text ist überhaupt nicht veröffentlicht, weshalb ich es mir nicht versagen konnte, das einfache Lied in seiner Urgestalt mit vollständigem Texte bekannt zu machen.

Wozu mag wohl Beethoven dieses Couplet „gebraucht“ haben? Das Lied hat in Wien damals sehr grassiert und es ist nicht unmöglich, daß Beethoven vorhatte, Variationen darüber zu schreiben. Für solche ist ja das Thema so ziemlich gleichgültig. Im Gegenteil: je einfacher es ist, desto wandlungsfähiger ist es. Und was in der Hand eines Meisters aus dem letzten Gassenhauer werden kann, das ersieht man neuester Zeit am besten an Julius Bittners Musik zum „Lieben Augustin“, die ein Variationenwerk in gigantischen Dimensionen über das altbekannte Schelmenlied darstellt, und hiebei zu den verblüffendsten Wirkungen gelangt. Das Thema aus dem Ballette „Waldmädchen“ ist ja auch nicht besonders geistreich, und doch hat Beethoven zwölf prächtige Variationen darüber geschrieben. Es wäre daher sehr interessant, in den Variationenwerken Beethovens, deren eine Menge das Thema unbenannt lassen, nachzuforschen, vielleicht käme man dann auch dem „Schüsserl und Reindl“ auf die Spur. Dr. Theodor Haas (Wien).

Beethoven-Spieler.

Kleine Schattenrisse großer Pianisten.

Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

1. Eugen d'Albert.

Ein wogendes, unruhiges Meer von Menschen in dem Riesenzirkus der Leipziger Alberthalle harrt des einst unbestrittenen Königs der Pianisten. Wie Wogen schwillt das erwartungsvolle Stimmengeschwirr an und ebbt wieder ab. Da verstummt es plötzlich und gibt einem lauten, begrüßenden Beifallsklatschen Raum — denn eben schreitet der kleine nervöse, bewegliche Mann mit den dunklen lebhaften, stechenden Augen rasch die Stufen zum Podium herab. Er setzt sich vor den Flügel — und Totenstille im weiten Rund: Beethoven spricht.

Es gibt zwei d'Albert: den früheren, größten Pianisten, und den heutigen, einst größten, doch immer noch großen Pianisten. Ich zeige den früheren im Bilde des heutigen. Der spielt z. B. einmal das lyrisch-beschauliche, weibliche Klavierkonzert in G dur mit der erschütternden Lebensklage seines Andante und das königlich-heroische, männliche Klavierkonzert in Es dur. Beide spielt er heute durchaus männlich; auch das erste, das zumal im ersten Satz doch entschieden mehr träumerische Sinnigkeit und ruhige Beseelung verlangt. Mit dem ersten Akkord aber fühlt man die geistige Persönlichkeit am Flügel sitzen. Seine bei allem freien inneren Fluß eherne Schärfe des Rhythmus, die harten Akzente in der an Kraft überlegenen Linken, die gewaltig herausgehauenen Bässe: das ist der trotzige, eigenwillige Beethoven. Die herbe Klarheit der Kantilenen: das ist der sentimentalische Beethoven, der von Sentimentalität weit entfernt war. Das plötzliche Dreinschlagen in die Tastatur mit der Klaue des Löwen: das ist der geniale Improvisator Beethoven, dessen Witz und Ueberraschung stets mehr urwüchsig, barock und originell, als fein waren. Und dieser geistigen Feuerseele, die d'Albert war und zum Glück noch immer ist, wird man das unterordnen, was seine Technik — ein Wort und Begriff, den man bei ihm völlig vergißt — an naturalistischen Kanten, Ecken und Schärfen gegen früher noch gewonnen hat.

So wird man sagen müssen: der einst (gerade auch im technischen Schliff) geniale Pianist d'Albert hat sich zum genialen pianistischen Naturalisten zurückentwickelt. Dabei handelt sich's gewiß nicht um herausgestochene, forcierte und falsche Töne, sondern um etwas weit Bedenklicheres: um einen tiefen inneren Zwiespalt. Zwei Welten stehen sich heute in d'Albert, unversöhnlich einander bekämpfend, gegenüber: eine dichterisch-zarte lyrische und eine feurig-brutale heroische. Und leider hat die letztere in ihm gesiegt. Damit ist zugleich gesagt: grobe pianistische Kraftmeierei und Massensuggestion ist Trumpf. Es gibt Werke und Dinge von Beethoven, denen dieser pianistische Naturalismus zweifellos entgegenkommt: dahin gehören so unwirsch und barock-humoristisch gestimmte Charakterstücke wie die Ecossaisen, wie das Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“, wie die Sonata appassionata oder pathétique, wie die Rondo-Finalsätze mancher, seiner explosiven und rücksichtslosen Natur immerhin gewisse Grenzen setzenden Klavierkonzerte mit Orchester. Für die Adagien der Konzerte, der Sonaten fehlt ihm bereits heute die gesammelte innere Ruhe und religiöse Weihe eines großen, tiefen und adligen Menschen; wie unvergeßlich verinnerlicht und schmerzgesättigt dichtete er dagegen früher jene mit dem Orchester dialogisierende Lebensklage des G dur-Konzerts nach! Das viele Schöne, ja Herrliche, das der große Beethoven-Spieler d'Albert noch heute bietet, sei dankbar und bewundernd anerkannt. Wenn aber gerade die Erinnerung an diesen Mark Hambourgschen Materialismus und Naturalismus in seinem Klavierspiel am längsten und unangenehmsten haftet, so beweist dies, daß etwas nicht mehr in Ordnung, daß ein großer Künstler heute nicht mehr das ist, was er einst war und, weil er das noch sein will, mit naturalistischen pianistischen Gewaltstreichen, häßlichen und stechenden Forcierungen im Tonlichen und Uebernehmen im Temperament gegen uns zu Felde zieht. Wir wollen uns das Schattenbild des früheren größten Pianisten und größten Beethoven-Spielers tief im Herzen bewahren. Wer dieses sprühende und wie gehetzte nervöse Temperament, diesen mächtigen, weite gesangliche Bögen spannenden und zusammenraffenden Atem, diesen ehernen Rhythmus, diese improvisatorisch freie und genial nachschaffende Art seines Spiels einmal an sich erfahren, der wird es niemals vergessen!

2. Frederic Lamond.

Diesmal sitzen wir erwartungsvoll in dem maurisch stilisierten, goldprunkenden und überausverkauften großen Festsaal des Leipziger Zentraltheaters, und diesmal tritt ein gedrungener, stämmiger Schotte mit einem frappant ähnlichen, mächtigen und charaktervollen Beethoven-Kopf in die von einem Amorettenfries umrandete Muschel des Konzertpodiums. Der Mann hat so gar nichts von einem „Virtuosen“ an sich! Weder als Mensch, noch als Künster. „In Kraft der höchste Adel thront,“ heißt es in der Frithjof-Sage. Lamonds Spiel besitzt diese Kraft und diesen Adel. Als Brahms-, wie vor allem andren als Beethoven-Spieler. Als solcher gibt er freilich keine „moderne“ Klaviertechnik, gefällt er sich ganz und gar nicht in Blenden, Geistreicheln, Weltschmerzeln oder Kokettieren auf den Tasten, er spielt auch nicht sich selbst, sondern einzig Beethoven. Mit einer Technik, die nicht einmal streng und gleichmäßig durchgebildet, geschweige denn virtuos, glänzend oder gar elegant ist. Aber diese Technik ist wie unmittelbar auf Beethoven zugeschnitten: gedrungen, herb, eckig, kantig, plastisch gemeißelt und groß gebildet. Sein Klavierton ist kompakt, dick, farblos und nur sehr wenig schattierungsfähig. Beides, Technik wie Klavierton, stimmt zu dem Bilde, das wir uns vom schwerhörigen und phantasierenden Beethoven machen. So hat man sich nicht an den Virtuosen und Pianisten, sondern einzig an den Musiker Lamond zu halten. Und hier, in seiner geistigen

Auffassung und Auslegung Beethovens, wird man sich zu ihm von einem ganz anderen Gesichtspunkt aus einstellen. Ich gestehe ehrlich: Lamonds „objektive", bis zur leisen Nüchternheit und Poesielosigkeit der Klangfarbe in den langsamen Sätzen schmucklose, männlich-herbe, schlichte und sachliche Art des Beethoven-Spiels scheint mir für Beethoven einzig angemessen, scheint mir ganz und gar Beethovenisch zu sein. Beethovenisch sind auch Lamonds innere nervöse Unruhe, seine bis zur Sprunghaftigkeit jähen und heißen Gefühlsaufwallungen, seine breiten plastischen Sinngliederungen, sein feuriges und vulkanisches, jedoch ungleich d'Albert durch adlige Kunstauffassung und vergeistigtes Innenleben gebändigtes und dem Willen in jedem Augenblick dienstbares und gehorsames Temperament. Beethovenisch endlich ist Lamonds „klassische Objektivität", wenn man so sagen darf. Sein Vortrag prahlt nicht: Seht, wie ich Beethoven auffasse, welche neuen „Lichter" ich ihm aufsetze, welche kleine Ueberraschungen ich Euch selbst hier noch bringe, sondern: Hört zu, jetzt spricht Beethoven zu Euch, und ich, mich ihm in Demut beugend und ganz hinter ihm zurücktretend, darf ihn Euch nahebringen. Lamond hat also den Mut, Beethoven wieder so schlicht, so sachlich, so schmucklos zu spielen, wie wir ihn leider nicht mehr gewohnt sind, zu hören. Er geht in Beethoven auf und wahrt doch dabei seine große, männliche, herbe und tiefgeistige Persönlichkeit; andere retten ihre oft so kleine und einseitige Persönlichkeit, lassen aber Beethoven dabei rettungslos in ihr untergehen. Durch Lamond aber, den bei aller Objektivität bis zum Barocken und Bizarren persönlich Nachschaffenden, redet Beethoven allein. Dieses Nachschaffen läßt Beethoven wie aus dem Augenblick geboren entstehen. Da ist nichts, kein Stimmungswechsel, der nicht aufs feinste vorher in der Klangfarbe abgewogen wäre; und doch geht alles im Augenblick des Nachschaffens zur Einheit auf. Nicht selten steht Lamonds Spiel unter dem Banne starker Ungleichheit, die manches halbfertig erscheinen läßt. Trifft er aber auf die seiner Persönlichkeit am meisten zusagenden Aufgaben, wie etwa die Appassionata, das Rondo a capriccio der „Wut über den verlorenen Groschen", die „kleinen" 32 Variationen, kurz, den mittleren und hier nicht nur den übermenschlich-heroischen und einsamen, sondern grade auch den idealistischen, naturschwärmerischen, gefühlsbeseelten und freudig „aufgeknöpften" Beethoven der Frühromantik, so gestaltet er, oft ohne Rücksicht auf Klarheit und Schliff der Technik, wahrhaft groß.

3. Conrad Ansorge.

Es sind viele, viele Jahre darüber verstrichen, daß dieser Schlesier mit dem glattrasierten, scharfgeschnittenen Charakterkopf etwa eines Hofschauspielers aufs Podium des edlen, halbgefüllten Leipziger Kaufhaussaales trat. Heute engen ihm die Hörer bereits den Platz am Flügel auf dem Podium ein. So lange hat Ansorges siegreicher Kampf gegen seine lieben, oft ach so schwerfälligen und stumpfen Deutschen gedauert. Wie bei Lamond, muß man sich auch bei Ansorge nicht an den Virtuosen und Pianisten, sondern an den Musiker halten. Auch sein Spiel besticht nicht durch glänzende oder hochbedeutende Technik, auch seine Auffassung verblüfft nicht durch auffallenden modernen Subjektivismus, auch sein durchaus geistiger Klavierton erwärmt nicht durch blühende Fülle. Farbenreichtum des Klaviers ist nicht seine Sache. Eine gedämpfte Mittel- und Grundfarbe herrscht vor. Doch wie bei Lamond erhalten wir auch bei Ansorge den Eindruck eines nach Inhalt und Form durchaus harmonischen, eines klassischen Beethoven-Spiels. Damit ist freilich eine merkliche geistige Kühle und Unsinnlichkeit im Ton einerseits, eine hinter das Kunstwerk zurücktretende Sachlichkeit und eine zeichnerisch-analytisch gerichtete und akademische kristallene Klarheit des Vortrags im Bülowschen Sinne andrerseits verbunden.

Der Techniker Ansorge zeigt schweres Armspiel und eine eckige, aller Brillanz, Flüssigkeit und Eleganz entbehrende Technik, die einen ewigen Kampf mit wirklichem Legato, mit schönem Triller, klingendem, nicht stumpfem Forte und glanzvollem Passagenwerk kämpft. Die linke Hand überragt die rechte an Kraft und Plastik. Das eigentlich Technisch-Virtuose und Geschliffene steht wie bei Lamond weit hinter dem Vortrag zurück. Ansorge besitzt nicht Lamonds wuchtiges und leidenschaftliches Pathos; alles erscheint bei ihm auch technisch kleiner, reflektierter, kühler und klarer. Die Gliederung ist bewußt scharf, die Behandlung des Dynamischen und Agogischen von außerordentlicher Sorgfalt und Feinheit.

Wie im Technischen, ist Ansorge auch im Seelischen die glücklichste Ergänzung zu Lamond. Der Durchgeistigung von Ansorges Spiel kann man sich nicht entziehen. Es ist kerndeutsch. Dort bei Lamond die stählerne, herbe Kraft des Angelsachsen. Hier bei Ansorge die zurückhaltende und bedachtsame, scheu und tief in sich verschlossene Jakob-Böhme-Natur des Deutschen. Ansorge ist der Gerhart Hauptmann unter unseren Pianisten, und als solcher am größesten und eigensten im Versonnenen, Träumerischen und Selbstvergessenen. Hier, im Adagiostil, stehen Ansorge Pianoschattierungen von unbeschreiblichem ätherischen Duft und weltabgewandter Klangfarbe zu Gebote. Wie losgelöst von allem Irdischen spielt er die langsamen Sätze der Beethovenschen Konzerte und Sonaten! Dieses, in jedem Augenblick beherrschte „in-sich hinein"-Spielen bestimmt auch seine Auffassung und Interpretation ihrer Ecksätze. So kann sein Spiel nichts Fortreißendes oder Zündendes haben. Es geht Ansorge vielmehr wie Lamond: sein Sieg beim großen Publikum wird schwer und langsam erkämpft; aber er ist um so echter und nachhaltiger, als er mit den edlen Waffen einer, allem sogenannten Publikumserfolg abgewandten tiefen, herben und persönlichen Verinnerlichung und Vergeistigung erkämpft wird. Bei Lamond wie bei Ansorge geht es uns ähnlich, wie mit der Lektüre eines „schweren", aber köstlichen Buches: unsere Einfühlung, unser Verständnis, unsere innere Zustimmung, Freude und deren äußere Auslösung in den Beifall wachsen mit zunehmender Erkenntnis der schlichten Wahrheit, mit der Gefühle oder Gedanken, Worte oder Töne zu uns reden.

4. Max Pauer.

Wenn früher die lange und schlanke Gestalt Max Pauers mit den vornehm ruhigen, gesammelten und beherrschten Mienen und Bewegungen auf das Podium des Leipziger Kaufhaussaales trat, so setzte sich jedesmal der Aerger neben mich: wie ist es möglich, daß ein solcher Künstler keine vollen Säle für seine Klavierabende findet? Das ist nun freilich heute anders geworden, aber Pauer hat in Deutschland noch viel länger darum kämpfen müssen, bis es dahin kam, wie mit Lamond und Ansorge. Wie kommt das? Ich glaube, daß mit dem Akademiedirektor das Gespenst des Akademikers (im herabsetzenden Sinne der „Trockenheit" und „Ledernheit") umging und teilweise heute noch umgeht. Menschlich wird von diesem gewaltigen Irrtum rasch geheilt, wer den entzückenden, voll Schnurren und Geschichtchen steckenden, hochgeistigen Menschen und Gesellschafter Pauer kennen lernt. Künstlerisch, wer sich einmal die Mühe gibt, an dem großen Beethoven-Spieler Pauer den Begriff der Akademie im echten, edelsten Sinn sich klar zu machen. In diesem Sinn ist Pauers Spiel „Akademie". Man wird ihn wohl den männlichsten und gesündesten unter den heutigen großen deutschen Pianisten nennen müssen, der Geistiges und Technisches, der die stärksten Gegensätze zur wundervoll harmonischen Einheit verbindet. Sein Klavierton ist rein geistig, ohne alle Klangsinnlichkeit, eher ein wenig dünn und spröde, als groß und blühend. Seine Arm- und Handführung ist von erstaunlicher Lockerheit, Weichheit und Leichtigkeit. Das Pauersche Pianissimo macht in Beseelung und Deutlichkeit nicht einmal vor dem Abgrund der tiefsten Baßlagen Halt. Seine gewaltige Technik, die die schwierigsten Probleme unumschränkt beherrscht und ihm erlaubt, bei unbedingtester Treue gegen das Original in erstaunlichster Weise und Freiheit auf das Einzelnste und Allereinzelnste einzugehen, ist von kristallener Klarheit. Seine Phrasierung ist von delikatestem Feingefühl, sein Formsinn außerordentlich, und seine zeichnerische, motivisch-thematische Ausdeutung von denkbar höchster Schärfe, Anschaulichkeit und Sicherheit. Sein Vortrag ist kerndeutsch. Das will sagen: es herrscht vollkommene Harmonie zwischen Auffassung und Ausführung, hohe Intelligenz, Sorgfalt und Natürlichkeit in

all dem, was man die Auslegung des interpretierten Werkes nennen möchte. Ich kann mir wohl denken, daß manch' einer einwenden könnte, daß es Pauer für Schumann ein wenig an Romantik, für Liszt an bis zur Mystik gesteigerter religiöser Schwärmerei und leidenschaftlichem Pathos fehle. Ist sein Schönheitsideal das Klassizistische, so ist dennoch nichts unsinniger, als ihn einen unbeseelten „trockenen Akademiker" zu nennen! Ich habe Schubert, Schumann, Brahms, Liszt derart innerlich packend und herzergreifend herrlich von ihm gehört, daß man sich immer wieder fragt: wie kann nur solch' Märchen aufkommen? Und wenn man dann noch sieht, wie dieser große und begnadete Künstler für Moderne, Lebende wie Reger, Haas, Weismann u. a. eintritt, so erhält das „akademische Kartenhaus" vollends seinen Todesstoß. Man wird aber durch den Beethoven-Spieler Pauer die beste Antwort erhalten: diese vollendet harmonische Mischung von hoher Geistigkeit, gesammelter Ruhe, technischer Sorgfalt und Klarheit, männlich gesunder, natürlicher Auffassung erscheint dem nervösen modernen Geschlecht, das ewig nach „Sensationen" giert und nervenaufpeitschende Leidenschaften erwartet, „akademisch", „objektiv". Pauer hat Romantik, Mystik, Pathos, Leidenschaft. Aber sie liegt nicht offen zutage, sondern auf dem tiefen und verborgenen Grunde einer wahrhaft adligen, vornehmen, tiefinnerlichen und durch und durch männlich-herben Künstlernatur. Ernst, echt, ehrlich — das bleibt auch das in fleckenloser Klarheit leuchtende Signum des großen Beethoven-Spielers Max Pauer!

Zum 150. Geburtstag Beethovens.

An die Jugend.

Das ist fürwahr ein heldenhafter Mann,
Der trotz der bittren Tragik seines Lebens
Das hehre Lied der Freude singen kann!
Schaut sein Gesicht! Es mag wohl häßlich sein,
Doch meißelte das Leid mit scharfer Klinge
Dort grausam manche tiefe Furche ein.
Das Aug' zeigt Feuer, Willenskraft das Kinn,
Die Stirn, vom Kuß des Genius geadelt,
Verrät dem Blick den mächt'gen Schöpfersinn.
Ist es noch häßlich? Nein, es dünkt euch schön,
Der Geist durchglüht es wie ein herrlich Feuer,
Entfacht auf einsam-trotz'gen Bergeshöhn.
Ja, Willenstrotz erfüllt den ganzen Mann:
„Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!"
So kündet sich der Lebenskämpfer an. —
Wie unermüdlich mit dem Stoff er ringt,
(Man spürt es an den reichen Skizzenheften)
Bis er das reife Werk der Menge bringt!
Nur karge Freuden weist sein Dasein auf.
Die Taubheit wird ihm eine bittre Feindin;
Hält sie ihn auf in seinem Siegeslauf?
O nein, er hört im Geiste jeden Ton
Und schafft — ein Riese — seine größten Werke,
So spricht er seinem düstern Schicksal Hohn!
Noch eine Himmelsgabe, der Humor,
Bald keck, bald gütig lächelnd unter Tränen,
Grüßt aus den Tönen oft des Hörers Ohr. —
Sehn wir auf seine Lebenstat zurück:
Tonwellen fluten stolz wie Meeresrauschen,
Sie künden Kampf und Sieg, Lust, Schmerz und Glück.
Das schmerzlich-süße Glück, das Schaffen gibt:
Der kann des Schicksals Dämon überwinden,
Der seine Kunst mit wahrer Inbrunst liebt! —
Was soll nun euch, die ihr nicht Künstler seid,
Das Wirken dieses seltnen Mannes lehren:
Charakter zeigt in noch so schwerer Zeit,
Dem Geistesringer winkt des Siegers Kleid,
Und unterliegt er, wird man stumm ihn ehren! —

Walter Kaehler (Berlin).

Das Orchester in Händels Opern.

Von Fritz Erckmann.

Es gibt wenige Komponisten, die größere Unterschiede aufzuweisen haben in der Verwendung des Orchesters, als Bach und Händel. Diese Unterschiede sind teils das Resultat des Charakters der Musik, teils das Resultat der jeweiligen Arbeitsweise. Bach komponierte für einen kleinen Kreis von Musikfreunden und mehr zur Befriedigung des eignen künstlerischen Impulses. Händel dagegen war Weltbürger, der in seinem Schaffen stets das große Publikum vor dem geistigen Auge hatte. Er war ein ebenso großer Polyphoniker wie Bach, aber er arbeitete nach einem verschiedenen Plane. Vielstimmigkeit war bei ihm die Ausnahme, bei Bach die Regel. Daher trägt seine Musik den Stempel der Einfachheit und wendet sich mehr an die Massen, wenn auch Bach die Musiker in erster Linie zu seinen Bewunderern zählt. Bach schrieb für einen kleinen Chor und Orchester mit dreißig bis vierzig Mitgliedern. Händel stand zur Aufführung seiner Oratorien ein großer Chor zur Verfügung.

Es liegen keine Beweise vor, die auf die Stärke des Händelschen Orchesters schließen lassen, aber wir wissen, daß es sehr wirkungsvoll war, und nach der Tradition soll es zwölf erste und zwölf zweite Geiger besessen haben.

Ein weiterer Unterschied in der Instrumentierung der beiden Komponisten liegt in der Tatsache, daß Bach zur Begleitung der Gesänge fast nur die Orgel gebrauchte, während Händel sich des Harpsichords bediente und die Orgel für besondere Zwecke und Wirkungen aufsparte.

Weiterhin entdecken wir in der Händelschen Orchesterkunst die Wurzeln neuzeitlichen Tonklangs, was bei Bach nicht der Fall ist.

Dieser bedient sich einiger Instrumente, die wir bei Händel vergeblich suchen, wie beispielsweise der violino piccolo oder des violoncello piccolo. Auch verwendet er nur zweimal die viola da gamba, und zwar in dem italienischen Oratorium „La Resurrezione" und der Oper „Giulio Cesare". Dagegen finden wir die Harfe und zwei Abarten der Laute, die arciliuto und teorba, die Bach nicht hat.

Von der oboe d'amore und der oboe di caccia abgesehen, die Bach verwendet, haben die beiden Komponisten die gleichen Blasinstrumente. Das Cornett, ein wie die Trompete mit einem Mundstück versehenes Holzinstrument, mit dem Bach so oft den Sopran verstärkte, finden wir bei Händel nur einmal, und zwar in dem Lied „Par che mi nasca" aus der Oper „Tamerlano", das durch Streichinstrumente und Solo-Cornette begleitet wird; offenbar war der Komponist mit dem Klang des Instrumentes nicht zufrieden. In ähnlicher Weise machte er in „Riccardo Primo" Versuche mit dem „chalameux", dem Vorläufer der Klarinette. Der Schnabelflöte zog Händel die Querflöte vor. Hörner und Trompeten gebraucht er weniger häufig als Bach.

Aus den Händelschen Partituren ergibt sich, daß zwei Harpsichorde und zwei Orgeln zur Verwendung kamen, jene sowohl bei der Aufführung von Opern und Oratorien. In den letzteren dienten sie zur Begleitung der mit einem bezifferten Baß versehenen Gesänge und jener Nummern, die nur unvollständig instrumentiert sind. Die Ansicht, daß die Orgel dabei in Tätigkeit trat, wird widerlegt durch die Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft, des „Saul" mit genauer Angabe der Verwendung der Orgel. Auch in dem Oratorium „Deborah" wird diese Ansicht widerlegt, in dessen Partitur die Orgelstimme in zwei Linien über der Singstimme steht mit dem Vermerk unter der tieferen Linie Cembalo e Tutti Bassi, d. i. Harpsichord und alle Bässe. In allen Stellen, wo der Baß oder Baß und Geigen die Begleitung übernehmen, schweigt die Orgel. Es ist also falsch, die Händelschen Lieder mit der Orgel zu begleiten.

Händel bedient sich entweder des aus zwei Geigen, Bratschen und Bässen bestehenden Streichquartetts oder eines Streichtrios, wobei die Bratschen ausfallen. In dem Duett „Si, ti lascio" aus „Teseo" spielen alle Geigen einstimmig, während die Bratschen zweistimmig geteilt sind. Die von Bach so häufig verwendeten

Violinsoli sind bei Händel eine Seltenheit, doch bedient sich dieser sehr oft eines Violoncello obbligato.

Was Blasinstrumente anbelangt, so verwendet Händel am meisten die Oboen und Fagotte, und zwar mindestens vier Oboen und vier Fagotte. Jene gehen gewöhnlich mit den Geigen, diese mit den Bässen im Einklang. Selten treten sie unabhängig auf. In der Oper „Radamisto" verwendet er die Oboe zum ersten Male als Füllinstrument, indem zwei Oboen mit den vier Streichinstrumenten sechsstimmige Harmonien bilden.

Das Baßlied „Laß ein sanftes Händedrücken" aus der Oper „Almira" wird nur von zwei Oboen, Bässen und Harpsichord begleitet. In dem Tenorlied „Kommt, vermehrt der Torheit Ruhm" aus dem dritten Akt finden die Oboen andere Verwendung, indem der Sänger die Unterstimme singt, während die zwei Oboen die Oberstimmen übernehmen.

Ein reiches Orchesterbild mit wunderbaren Klangwirkungen malt der Komponist in dem Chore „Viva e regni" aus „Lotario" mittels zweier Oboen, zweier Fagotte und zweier Hörner, um deren Akkorde die Geigen ein liebliches Spiel treiben.

Auffallend ist der seltene Gebrauch der Flöte. Viele Partituren entbehren ihrer vollständig. Wo sie auftreten, werden sie gewöhnlich als Soloinstrumente verwendet, wie in „Athalie", „Deborah" und dem Trauermarsch aus „Saul", wo ihnen Solostellen in Terzen übergeben sind. Das berühmte Trio in Meyerbeers „Nordstern" für eine Sopranstimme und zwei Flöten ist kein Originalgedanke des Komponisten, sondern findet sein Vorbild in einem Lied aus Händels „Almira", in dem über der Singstimme als Unterstimme zwei Flöten stehen, was eine reizende Wirkung hervorbringt. In dem Tenorlied „Liebliche Wälder" aus demselben Werk treten die zwei Flöten und das Harpsichord abwechselnd mit den Streichern auf, und das Lied „Sprich vor mir ein süßes Wort" hat die seltene Begleitung von zwei Flöten und einer Solobratsche, die in der Partitur mit viola di braccio bezeichnet ist zum Unterschied von viola da gamba, die sich in der „Resurrezione" und „Giulio Cesare" verwendet findet. Den Flöten sind melodische Phrasen überwiesen, während sie die Bratsche mit Arpeggien und Skalengängen begleitet.

Es wurde bereits erwähnt, daß Händel die Querflöte der Schnabelflöte vorzog. Die Partitur zu „Tamerlano" enthält auf zwei Systemen den Vermerk „Traversa e Flauto I" und „Traversa e Flauto II". Da mit dem Ausdruck Traversa die Querflöte gemeint ist, so bedeutet Flauto jedenfalls die wie die Klarinette geblasene Schnabelflöte, ein Beweis, daß diese alte Form im Jahre 1724, dem Entstehungsjahr der Oper, noch im Gebrauch war.

Einen weiteren Beweis für die Verwendung der Schnabelflöte liefert die im Jahre 1725 erschienene Oper „Rodelinda", wo in dem Lied „Con ranco mormorio" teils drei Fagotten, teils zwei Flöten und einer Traversa die Begleitung übertragen ist. Hätte Händel drei Flöten gleicher Art gemeint, so würde er, wie bei den Fagotten, die drei Stimmen auf ein System geschrieben haben. Statt dessen beansprucht die Traversa ein System für sich.

Selbst eine Baßflöte war Händel bekannt. Schon in der Oper „Riccardo" wird eine „Traversa bassa" verwendet und in „Giustino" einer andern Baßflöte erwähnt. Die Einleitung des Liedes „Può ben nascer" ist ausgesetzt für ein Solo-Oboe „e Flauti I". Darunter steht auf einem zweiten System die Stimme für „Flauti 2", und die dritte Stimme ist bezeichnet mit „Viola e Basso de Flauti". Daraus ergibt sich, daß jede Stimme mit mindestens zwei Flöten besetzt und die dritte Stimme für eine große Flöte bestimmt war, die bis zum tiefen E reichte.

In dem Liede „Se il mio duol" aus derselben Oper befindet sich eine sehr interessante, von Meyerbeer öfters gebrauchte, Verbindung von Flöte und Fagotten, welch letztere durch die Bratschen verstärkt werden.

In der Oper „Ezio" verbinden sich zwei Flöten mit zwei Fagotten, zwei Hörnern, den üblichen Streichinstrumenten und Harpsichord, wozu eine Sologeige, eine Solobratsche und ein, eine wichtige Rolle spielendes Solo-Violoncello treten, zu außerordentlich reichen Orchesterklängen. Ferner enthält diese Oper Oktavengänge für Hörner und Flöten, wie auch für Hörner und Fagotte. Der Schlußchor dieser Oper zeigt insbesondere, wie Händel bestrebt war, die Orchesterfarben zu mischen. In der ersten Strophe wird die vom Mezzo-Sopran gesungene Melodie in der oberen Oktave von allen Geigen einstimmig verdoppelt; in der zweiten Strophe übernehmen alle Oboen die Melodie mit dem Sopran; in der dritten Strophe stehen die Flöten eine Oktave über dem Alt; der Baß wird von Streichern und Oboen begleitet und in der fünften Strophe treten zum vollen Chor Streichinstrumente, Oboen und Hörner. Die Mittel sind einfach, aber die Wirkungen lassen nichts zu wünschen übrig.

In der ersten für England komponierten Oper „Rinaldo", die am 24. Februar 1711 die Uraufführung erlebte, tritt außer zwei Flöten ein Pikkolo auf, dessen sich Händel nur selten bediente. Wo es aber auftritt, wie in dem Lied „Il volo cosi fido" aus „Josua", wirkt es ungemein reizend. Ein kurioses Pikkolo-Solo über dem von den Geigern und Bratschern lange ausgestrichenen tiefen G enthält die Ballettmusik aus „Alcina".

Das Fagott wird für besondere Wirkungen aufgespart, wie in Rinaldos Lied „Venti, turbini" mit der seltsamen Begleitung für Geige und Fagott, oder in dem Lied „Vieni, torna" aus „Teser", wo zwei Fagotten wichtige Stellen übertragen sind, deren Gebrauch unmittelbar auf Mozart hinweist. Eine reiche und volle Begleitung widerfährt dem Liede „Pena tiranna", indem zwei Fagotte Arpeggien ausführen mit Stakkato-Figuren für die Streicher in fünf Stimmen, während die Oboe mit den Singstimmen ein Duett ausführt. Auch die Orchesterbegleitung zu dem Duett „Fuor di periglio" aus „Floridante" für Streichinstrumente mit zwei Oboen zur Verdoppelung, zwei Flöten und zwei Fagotten, welch letztere mit den Streichern ein Frage- und Antwortspiel treiben, könnte aus der Feder Mozarts stammen.

Trompeten und Pauken werden nur selten als Begleitinstrumente verwendet; Ausnahmen gibt es in den Liedern „Sibillar gli angni d'Aletto" und „Or la tromba in suon festante" (Rinaldo), welches letzteres, wie auch der Marsch und die Schlachtsymphonie für vier Trompeten geschrieben ist, ein Beweis für Händels Wunsch nach Ausbau des Orchesters. Die Oper „Silla" enthält eins der frühesten und seltenen Beispiele, da eine Trompete obbligato zu einem Lied als Begleitinstrument tritt. Schon in Händels erster, 1704 in Hamburg komponierter und 1705 daselbst aufgeführter Oper „Almira", die manche interessante, späterhin ausgearbeitete Orchestereffekte im Embryo enthält, wird der Chor „Viva Almira" von drei Trompeten und Pauken begleitet, von denen eine Trompete mit „Principale" bezeichnet ist. Es gab zu Händels Zeiten zwei Arten Trompeter: die Clarinbläser und die Prinzipalbläser. Jene spielten nur die Töne in den höheren Lagen, diese die tieferen Töne G C E G C.

Die Pauken werden nur selten zu Solo-Wirkungen oder dramatischer Farbengebung zugezogen. Meistens treten sie mit den Trompeten in den Tutti-Stellen auf. In der Einleitung zum ersten Aufzug der Oper „Riccardo" finden sie zum erstenmal Verwendung zur Schilderung eines Sturmes auf dem Meer, wie sie in ähnlicher Weise Beethoven in der Pastoralsymphonie verwendet. Dieses Vorspiel hat keine Trompeten. Die Pauken führen lange Wirbel aus in verschiedener Tonstärke, wie wir sie wieder in „Israel" und „Semele" wiederfinden. Auch in „Josua" wird in dem kurzen, eine Schlacht schildernden Stück, den Pauken in Verbindung mit drei Trompeten eine glänzend wirkungsvolle Rolle überwiesen.

Die Oper „Atalanta" enthält eine eigenartige Gavotte für drei Trompeten und Pauken. Etwas Aehnliches finden wir in den kleinen Menuetten Mozarts für fünf Trompeten und vier Pauken mit hinzugefügten Flöten.

Hörner verwendet Händel als Begleitinstrumente zum erstenmal in dem Lied „Alzo al volo" aus der Oper „Radamisto". Reichsten Gebrauch macht er davon in der Oper „Giulio Cesare", seinem letzten Bühnenwerk, wo unter anderem in dem Eröffnungschor „Viva, viva il nostro Alcide" mit „Corni 1, 2 in A" und

„Corni 3, 4 in D“ vierstimmige Harmonien die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Im dritten Aufzug finden wir sogar zwei Hörner in G und zwei in D und in einem kurzen Adagio wird ein von zwei Solohörnern in G geblasenes Motiv sogleich von den Hörnern in D eine Quarte tiefer wiederholt. Abgesehen von diesen auf die Neuzeit hinweisenden Beispielen haben die Hörner meistens melodische Phrasen zu spielen, die wie die Bachschen Horn- und Trompetenstimmen vielfach sehr hoch liegen. In dem Lied „Io segno sol fiero“ aus „Partenope“ tritt das Horn mit der Stimme in einem Duett auf und bringt an einer Stelle einen neuen Effekt durch einen über der Singstimme schwebenden langgehaltenen Ton. Eine reizende Wirkung erzielt der Komponist in dem Lied „Se possono tanto“ aus „Poro“ durch die Verbindung von zwei Flöten und zwei Hörnern.

Es ist sehr auffallend, daß Händel, der so sehr bestrebt war, Musikinstrumente aufs äußerste auszunützen, die Posaune so stiefmütterlich behandelte. In „Saul“, „Samson“, besonders aber in „Israel in Aegypten“ findet sie eine so meisterhafte Verwendung, daß es unerklärlich ist, warum dieses wertvolle Instrument beiseite gelassen wurde. Da die Posaunenstimmen nicht in der Partitur stehen, sondern am Ende auf Einzelbogen beigefügt sind, so liegt die Vermutung nahe, daß andere Werke ebenfalls eine Stimme für Posaune hatte, die verloren gegangen ist.

Zu den Kuriositäten der Händelschen Instrumentationskunst gehört die Begleitung des Liedes „Par che mi nasca“ aus „Tamerlano“ durch „Cornetti 1, 2“, worunter unsere Zinken zu verstehen sind, dem Sopran des Serpent, Holzinstrumente, die mit Leder bedeckt waren. Bach verwendet dieses Instrument öfters in den Kirchenkantaten, Händel nur einmal in obiger Oper, woraus zu schließen ist, daß er mit dem Klang nicht zufrieden war.

Ferner experimentiert Händel in dem Lied „Già l'ebro mio ciglio“ aus „Orlando“ mit einem neuen Instrument, der im Altschlüssel geschriebenen „violette marine“, das von pizzicati spielenden Bässen begleitet wird. Die Stelle trägt den Vermerk „per le Signori Castrucci“, zwei Violinspielern in Händels Orchester, deren einer das Instrument, eine Art Bratsche, erfunden hatte. Näheres ist nichts darüber bekannt.

Höchst interessant ist die Verwendung eines Doppelorchesters wie in dem Chore „Ogn' uno acclami“ aus „Ariodante“, wo ein in der Bühnenhandlung verwendetes Orchester von Oboen und Fagotten mit den Streichinstrumenten und Trompeten vor der Bühne in Verbindung treten.

In vorstehenden Zeilen wurde zur Genüge gezeigt, in welch meisterhafter Weise Händel das an Musikinstrumenten so reiche Orchester seinen Diensten untertan machte. Es gibt wenige neuzeitliche Orchesterklänge, die Händel nicht vorausgeahnt hatte oder deren Wurzeln nicht in seinen Partituren zu finden sind. Wir treffen hier die Kontraste der gegeneinander ausgespielten Instrumentalgruppen, wie Streich-, Holz- und Blechblasinstrumente; große ruhende Akkordmassen der Bläser im Gegensatz zu beweglichen Streichern; die Verbindung von Soloinstrumenten mit der menschlichen Stimme; den Gebrauch von sordino und pizzicato — weniger häufig, als in neuzeitlichen Partituren, aber Händel war all diesem vertraut. Hätte er ein Jahrhundert später gelebt, so wäre er der Rivale von Berlioz und Wagner gewesen.



Neue Münchener Geiger-Porträts.

1. Philipp Braun-Plendl.

In der vordersten Reihe der jungen Münchener Geiger steht der noch nicht 30jährige Schüler Eugen Ysayes, Philipp Braun-Plendl, dem die öffentliche Anerkennung an dieser Stelle ein Sporn zu weiterem rüstigem Gradus ad Parnassum sein soll. Erst Kunstgewerbler, dann Orchestergeiger, nun auf dem besten Wege, ein konzertierender Virtuose großen Stils zu werden. Ein ernsthafter Rivale des Ungarn Duczi v. Kérékjartos, mit dem ihn viele Wesenszüge, vor allem die rassige Qualität seines Tones, verbinden. Dieser Ton ist nicht übermäßig groß, aber von einer bestrickenden Klangschönheit, sinnlich, süß, schmeichelnd, betörend. Er singt warm und weich fast in allen Lagen und trägt trotz seiner Schlankheit mühelos über die Wogen des Orchesters weg. Seine Passagentechnik ist von einer fabelhaften Leichtigkeit und scheinbaren absoluten Mühelosigkeit der Hervorbringung. Sein Glissando bezaubernd wie der Liebesseufzer einer schönen Frau. Die Reinheit seiner Intonation steht bedeutend höher wie das Vermögen, die dynamische Skala reich und wechselnd zu färben. Braun-Plendl ist ein sehr eleganter, überlegener Spieler. Der Stil seines Auftretens für mein Empfinden etwas zu mondän, aber die große, die entscheidende Masse des Publikums „fliegt“ bekanntlich auf so etwas. Trotz aller Virtuosität des Stils und Spiels ist Braun-Plendl ein Musiker mit Seele, Empfindung und Verinnerlichung der Darstellung, wenn diese sich auch niemals bis zur Ekstase, bis zur Andacht, bis zur fessellosen, raum- und zeitvergessenden Inbrunst steigert.

Aus alldem ist begreiflich und ersichtlich, daß folgendes geschehen konnte, als der junge Geigenkünstler kürzlich mit dem Altmeister (des Klaviers) Professor Heinrich Schwartz am Dirigentenpult im großen ehrwürdigen Saale des Münchener Odeon drei Violinkonzerte von Bach, Mozart und Mendelssohn spielte. Meister Johann Sebastian, der strenge, schlichte und fromme Hausmusikant des lieben Gottes selbst, schüttelte in seiner Marmornische hinter dem Orchesterrund ein wenig die mächtige Allongeperücke und wenn man genau

hinhörte, vernahm man: „Mehr Joachim, junger Mann, weniger Sarasate!“ Aber der apollinische, sonnig-heitere Kopf des jungen Mozart und das überschlanke Haupt mit den sentimentalen Zügen Mendelssohns nickten dem Spieler befriedigt lächelnd zu. Denn Braun-Plendl hatte den musikalischen Stil der süßinnigen Gefühlskantilene wie den virtuosen Stil der zuckerigen Milde, der Figurationen als Selbstzweck und des zappligen Rhythmus bei beiden ganz ausgezeichnet getroffen.

2. Lina Daimer.

Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist ein neuer Stern am Himmel weiblicher Geiger im leuchtenden Aufgehen begriffen: Lina Daimer, die heute 25jährige Wienerin. Eine Schülerin Meister Franz Ondriceks lebt sie zurzeit, ganz ihrer ernsten Kunstarbeit und dem Genuß der herb-hehren Bergnatur hingegeben, in Taufers im einsamen Pustertal. Aber im Winter fliegt das Tiroler Bergvöglein in die hell erleuchteten Konzertsäle der deutschen, österreichischen und schweizerischen Musikstädte und was sie da dem tiefsinnigen Kontrapunkt von Ahornholz, Schafdarm und Roßhaar zu entlocken weiß, stimmt auch den sprödern Beobachter und Kenner frohgemut und hoffnungsvoll.

Primäre musikalische Begabung, ein instinktives Empfinden der musikalischen Stilarten und Stilgrenzen, natürliche Veranlagung für das Instrument, zähe Energie, eiserner Kunstfleiß im unerbittlichen Ringen mit der oft spröden Materie sind hier, harmonisch verbunden, am Werk, etwas Großes ausreifen zu lassen. Etwas ganz aus Ernst, idealer Hingabe an seelisches Erleben, tiefster Sachlichkeit Geborenes. Etwas, das alle virtuose Hexerei, allen süßlichen Kling-Klang, alles Schwelgen in rein tonlicher Wirkung zu verschmähen seltsam entschlossen ist. Wenn Lina Daimer ihre ernsten Programme spielt, ist sie weltvergessen in stiller seliger Entrückung. Ihr Ton singt dann wie eine volle warme, dunkle Frauenstimme und klingt auch in den höchsten Lagen nie spitz und scharf, sondern wie ein feines silbernes Kopf-Piano. Ihr Ton ist seelisch reich differenziert und voll Farbe, aber er wird dynamisch nie exzessiv. Doppelgriffe und Passagen beherrscht sie mit delikater Sicherheit. Spielhand und Griffhand sind gleichwertig ausgebildet. Hervorragend ist ihre Kunst des Diminuendo und des Kadenzierens. Auf der Sollseite steht nur ein Mangel an Temperament und man möchte ihr manchmal einen gehörigen Schuß Sauerstoff ins Blut wünschen, damit die Tragkraft ihrer warmen Tongebung mit aufgelöstem Enthusiasmus geheizt werde. Denn nicht nur Jugend und Liebe, auch Kunst ist Trunkenheit ohne Wein.

Ich erwähnte schon, daß ein hervorstechendes Merkmal der ausgezeichneten Geigerin ihr auf das feinste nuanciertes Stilgefühl ist. Vitali, Mozart, Tschaikowsky, Bach, Mendelssohn: die ungeheuren Verschiedenheiten dieser fünf getrennten Welten erschöpft ihr Spiel mit größter Deutlichkeit. Im apollinischen Gleichmaß zieht sie mit breitem saftigem Ton die klassischen Bögen Vitalis; bei Mozarts Sonaten begnügt sie sich mit einem zarten, zärtlichen, intimen Hausmusikton; welch ein Fluidum reinster, lauterster Musikalität strömt aus dem Allegro appassionato des Mendelssohn-Konzerts, wie goldklar die dennoch demütigen Figurationen, die nie bravouröser Selbstzweck werden, immer Ausdrucksmittel bleiben.

In kurzer Zeit wird Lina Daimer, heute schon von starken Erfolgen aufwärts beflügelt, von der Gunst begeisterter Hörer getragen, eine zweite Frieda Scotta sein. Wilhelm Mauke.

Walter Braunfels: „Die Vögel“.

Ein lyrisch-phantastisches Spiel.

Uraufführung am Münchner Nationaltheater am 30. November 1920.

Keine Oper mit üblichem, normal gefügtem Szenenbau. Auch kein musikalisches Drama mit theatergerechten und starken Wirkungen. Vielmehr ein parabolisches Stück, das zu seinem vollen Verständnis vom gewöhnlichen Theaterpublikum nicht gerade wenig voraussetzt. Wer dieses Spieles tiefsten Sinn nicht ohne weiteres zu erfassen vermag, der kann doch der in reiche Klangschönheit gerückten Ausdruckswelt der Braunfelsischen Musik unmöglich teilnahmslos gegenüberstehen. Die beiden für den schaffenden Menschen und Künstler (insbesondere für den Musiker) unentbehrlichsten und fruchtbarsten Empfindungsgewalten: Sehnsucht und Liebe — bilden die Dominante dieser Musik, sie sind es auch, die das rein satirische Element in der Komödie des Aristophanes in den Hintergrund drängten. Es hat wenig Sinn, das Braunfelsische Werk nach den Gesichtspunkten zu beurteilen, die sonst normalen Bühnenwerken gegenüber berücksichtigt werden müssen. So schön und tief sein Sinn, so bedeutend sein künstlerischer, sein musikalischer Wert ist: ob das phantastische (für seine Ausführung außerordentlich schwierige) Spiel Braunfelsens an unserem heutigen Theater es zu einem nachhaltigen Erfolg bringen könne —, ist zum mindesten zweifelhaft ... Der Komponist hat sich in den Münchener Neuesten Nachrichten selbst über sein Werk ausgesprochen. Er sagt da: „Was mir aber zunächst (lange vor dem Krieg) die Anregung gab, die ‚Vögel‘ zum Vorwurf einer Oper zu machen, das war der Umstand, daß Aristophanes in seiner Komödie die Kühnheit hat, verschiedene Welten nebeneinander zu setzen, neben die Menschenwelt mit all ihrer Kleinlichkeit und Erdenhaftigkeit, das Reich der Phantasie, repräsentiert durch die Vögel. Und dazu ist nun die Musik vor allem geschaffen: Welten zu spiegeln; es konnte den Komponisten schon locken, das zeitlose Reich der Phantasie auf die Bühne zu bringen.“

Und über die Handlung: „Ich hoffe das Lebendigste gerade bewahrt zu haben und ich konnte auch im einzelnen dem Stück des Aristophanes oft fast wörtlich folgen. Die ganze Entwicklung meiner Oper bis zur Peripetie ist großenteils aus Aristophanes geschöpft. Im einzelnen freilich bringt es die Oper mit sich, daß die satirischen Elemente fast ganz hinter die zwischen der Vorlage zurücktreten. Aber alles bleibt dabei doch, wie ich hoffe, sehr von südlicher Grazie erfüllt. Freilich verlange ich, ganz wie es Aristophanes von seinen Mitbürgern verlangte, von meinen Hörern eines: sich völlig dem luftigen Phantasiespiel, das ihm vorgeführt wird, hinzugeben und auch in ernsteren Augenblicken sich bewußt zu bleiben, daß alles hier ein Spiel, ein Gleichnis ist. Wer etwas vom „Drama“ in den „Vögeln“ suchte, der ginge fehl. Drei Welten werden nebeneinander gestellt: die Menschenwelt, die Phantasiewelt und die der Gottheit; darin, wie diese drei Welten sich sozusagen aneinander reiben, vollzieht sich das Geschick in diesem Stück. Die Kinder der Erdenwelt reizen die Kinder der Phantasie zur Empörung wider das Reich der Gottheit. Prometheus kommt als Warner: Was seid ihr, ruft er den Vögeln zu, anderes als ein Abglanz göttlichen Lächelns, was vermögt ihr gegen



Lina Daimer.

Zeus! Aber die Vögel mögen die Warner nicht hören und so vernichtet Zeus im Gewitter die „Stadt“, die die Vögel sich in Wolken als Trutzburg gegen Himmelsmacht erbauten. Die Wirkung dieser Katastrophe ist auf die davon Betroffenen höchst verschieden; die Vögel sind tief ergriffen von der in dem Gewitter sich offenbarenden Herrlichkeit göttlicher Macht und beugen sich ihr, ohne an die Menschen auch nur noch zu denken. Von den beiden Menschen bleibt der eine, Ratefreund, was er war, ein Kunstphilister, der froh ist, wieder heim an seinen Ofen zu kommen und der allen Phantastereien abschwört. Dem anderen, Hoffegut, ist alles Geschehnis zum Erleben geworden; ihm hat der Nachtigall Gesang die Sinne geöffnet, er hat Zeus' Größe ahnen gelernt und muß er nun wieder auf die Erde, ist er doch ein Verwandelter. Freilich, das Erlebnis ist vorbei, den Ruf der Nachtigall versteht er nicht mehr, aber er ist doch voll des Gefühls, einen Schatz in sich zu tragen, der ihm nicht mehr geraubt werden kann ...“

Braunfels, der mit großem Geschick das Buch zu seinem Spiel selbst geschrieben, ist ein Musiker voll Geist und Witz, mit einem klaren und sicheren Gefühl für musikalische Form und Architektur, mit einer wahrhaft bedeutenden Gestaltungskraft. Streift Braunfels im Bezirk des Phantastischen, so entpuppt er sich als ein Geistesverwandter von Hector Berlioz, von dem er auch in Beziehung auf Orchesterbehandlung und Orchesterwitz ersichtlich beeinflußt ist. Noch ein weiterer Einfluß wird stark fühlbar: der von Hans Pfitzner. Selbstverständlich hat Braunfels in manchem Orchestertechnischen auch von Richard Strauß gelernt; er steht aber diesem Meister innerlich und musikalisch sonst durchaus fern. Von besonderer Schönheit und ergreifender Wärme ist das reiche Melos in der breit ausladenden Lyrik des Werkes. Wer so etwas schreiben kann, wie die große lyrische Szene (zwischen Nachtigall und Hoffegut) am Anfange des zweiten Aktes —, vor dem muß man den Hut ziehen. Es ist ein glänzendes Können, mit dem dieses Werk gestaltet ist, ein echtes, gesundes und wahres Musikertum, dem es entwachsen. Von Geist, Humor, Witz, Phantasie und tiefer Empfindung —, von all dem ist in den „Vögeln“ genug zu finden.

Die Aufführung zeigte die Münchner Staatsoper auf einem Gipfel ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit. Bruno Walter dirigierte mit bezwingender Sensibilität, im ganzen so, daß man von seiner künstlerischen Leistung nur mit dem Ausdruck der tiefsten Bewunderung sprechen kann. Heinrich Kröller, der hochbegabte Reorganisator des Tanzwesens am Nationaltheater, verfuhr als Vorbereiter des Szenischen und als Spielleiter mit feinstem und eindringendstem Verständnis. Leo Kasetti hatte mit erlesenem künstlerischen Geschmack den dekorativen Rahmen geschaffen. Orchester und Chöre klangen prachtvoll. Von den solistischen Leistungen nenne ich die bedeutendsten: die fabelhaft gesungene Nachtigall Maria Ivogüns, den außerordentlich lebendigen, darstellerisch eminenten Ratefreund Alfred Jergers, den gesanglichen Wohllaut verströmenden Hoffegut Karl Erbs, den majestätischen Adler von Julius Gleß, den wuchtig akzentuierenden Prometheus Emil Schippers und den nicht weniger vollendet charakterisierenden Wiedehopf von Friedrich Brodersen. — Starker und herzlicher Beifall rief den Komponisten oft vor den Vorhang.

Richard Würz.

Clemens von Franckenstein: „Des Kaisers Dichter“ (Li-Tai-Pe).

Dichtung von Rudolf Lothar.

Uraufführung am Stadttheater zu Hamburg, 2. November 1920.

Ostasiatisch orientierte Bühnenwerke stehen, seit Puccini auf diesem Gebiet einmal Glück hatte, hoch im Kurs, und wahrscheinlich im Vertrauen hierauf haben die beiden Verfasser, die am Abend der Uraufführung in Hamburg einen hübschen Achtungserfolg verbuchen konnten, es unternommen, Chinas größten Dichter, Li-Tai-Pe, einmal auf die Opernbühne zu zitieren. Schon Wolfgang von Bartels hat vor nicht allzu langer Zeit in seiner Oper Li-I-Lan jenen weinfrohen Geisteshelden zu einer meiner Ansicht nach allerdings sympathischeren Auferstehung genötigt, als es hier durch Lothar geschehen ist. Indessen liegt wenig Anlaß vor, zwischen den beiden Werken Vergleiche zu ziehen, obgleich in der Grundidee immerhin einige Aehnlichkeit besteht; auch würde bei solchem Vergleich Lothars Dichtung als die in dramatischen Aufbau schwächere Arbeit unbedingt den kürzeren ziehen. Bei Bartels führt der Dichter das in Einsamkeit aufgewachsene, unberührte Kind der Natur dem liebeskranken Prinzen zu, um, da ihn trotz des Verzichtsvorsatzes die eigene, und zwar erwiderte Neigung zum Verrat an dem Freunde zwingt, durch dessen Hand zu sterben. Dieser von der geschichtlichen Tatsachen allerdings abweichenden Version hat sich Lothar geflissentlich verschlossen; er klammert sich viel enger an die, wie es heißt, zum Teil überlieferte Episode aus dem Leben des Dichters und erreicht damit, daß uns infolge der absoluten Dürftigkeit dieser Episode der Dichter eine menschlich ziemlich wenig interessierende Gestalt bleibt. In dem kurzen Signalement, das zur Uraufführung der Oper im Programm des Abends beigefügt war, heißt es: „Der Text von Rudolf Lothar behandelt zwei Motive: die siegende Kraft des Wortes und der Töne, die aus gesegnetem Dichtermund kommen, und die sanft werbende Gewalt, die treuer Frauenliebe innewohnt. Li-Tai-Pe weiß den Gefühlen des Kaisers, dessen Herz die Liebe zu der schönen Prinzessin Fei-Yen bewegt, den wahren poetischen Ausdruck zu geben und gewinnt dadurch die Gnade des Herrschers, der ihm die Erfüllung jedes Wunsches verspricht; Yang-Gui-Fe hingegen erobert sich das Herz des Dichters, den sie mit liebender Sorgfalt umgibt, den sie, als Page verkleidet, treu bewacht, wenn er als Brautwerber für den Kaiser auszieht, und den sie endlich aus der Gefahr errettet, in die ihn die Ränke seiner Widersacher gebracht haben.“ Man sieht, dieser dichterische Vorwurf ist überaus dürftig und kann ohne allerlei szenisches Beiwerk nicht ausreichen, drei auch noch so kurze Aufzüge einigermaßen auszufüllen. Als Gegner des Dichters sind zwei hohe kaiserliche Würdenträger in die Oper eingeführt, die ihn kaltherzig durchs Examen segeln lassen, wofür er sich inmitten seiner zahlreichen Volksfreunde im Wein betrinkt; dies Gelage unterbricht der kaiserliche Herold mit dem wunderlichen Auftrag: Dichter gesucht, der die vom Kaiser begehrte koreanische Prinzessin würdig zu besingen vermag; vorher hat Yang-Gui-Fe, ein Mädchen aus dem Volke, ein Lied des Dichters gesungen und dadurch die zarten Beziehungen zwischen sich und ihm hergestellt. Dies der Inhalt des ersten Aktes, natürlich ohne das verhängnisvolle Examen, über das wir nur durch Hörensagen unterrichtet werden. Zweiter Akt: Li-Tai-Pe dichtet das Lied für die koreanische Prinzessin und empfängt den Auftrag, sie nach China zu geleiten. Die Gnade des Kaisers gewährt ihm boshafte Rache an seinen Widersachern, und ein Freund schenkt ihm zu seiner Begleitung einen Pagen: die verkleidete Yang-Gui-Fe. Dritter Akt: Verleumderische Anklagen der rachesinnenden Gegner sollen den mit der Prinzessin nahenden Dichter in der Gunst des von Zweifeln erfüllten Kaisers stürzen; doch die treuliebende Jugendwächterin ihres heimlich Geliebten, Yang-Gui-Fe vernichtet natürlich die sehr ungeschickten Anschläge, und es gibt zwei glückliche Paare.

Dies Minimum von Handlung wirkt in der Ausführung auf der Bühne natürlich erst in seiner ganzen Augenfälligkeit, und sind in der Idee wirklich Ansätze zu dramatischer Steigerung vorhanden, so versagen sie wenigstens in der Exposition, die zwei Akte füllt, gänzlich. Nirgends spürt man etwas von jener gestaltenden Kraft, von der schöpferisch eine klare Grundidee einheitlich verwirklichenden Hand, die den Beschauer von der zwingenden Notwendigkeit aller dieser Vorgänge wirklich zu überzeugen vermöchte.

Es ist schwer zu begreifen, was Clemens von Franckenstein zu diesem Textbuch hingezogen haben mag. Schon im ersten Akt zeigt sich, daß ihn künstlerisch nur sehr wenig dazu veranlaßt haben kann; bringt doch die Musik dieses innere Unbeteiligtsein ungewollt, aber offenherzig zum Ausdruck. Franckenstein verließ sich auf seinen guten Genius, der sich ihm im weiteren Verlaufe des Werkes denn auch gnädiger erwies. Ohne sich je recht vollends zu erwärmen, da die Musik eigentlich nie wirklich schöpferische Höhe erreicht oder schöpferische Weihe und Inspiration verrät, wird man doch von nun an etwas interessierter aufhorchen, da sie sich nun immerhin mit höheren künstlerischen und gefühlsmäßigen Werten belastet, dies natürlich, ohne die Gesetze des modernen Kunstideals etwa nach der reaktionären Seite hin je zu überschreiten. Eigentliche Geschlossenheit und gesunde Melodik, die die Gesetze der Form und Tonalität berücksichtigt und die Musik über die illustrierende und untermalende Bedeutung hinauswachsen ließe, suchen wir mit Ausnahme einiger breiter lyrischer Episoden ziemlich vergebens; auch die Instrumentation wandelt geschickt, doch unaufdringlich die Bahnen der modernen Richtung. Nur Humor und Charakterisierungskunst erfinden wir nicht gerade als von zwingender Bedeutung; und so bleibt die Musik letzten Endes matt, ohne daß man sagen könnte, sie sei nichts wert. Man erkennt sie als geschickte, saubere, wohldurchdachte Arbeit an, aber daß etwas von ihr im Ohre haften bliebe, läßt sich schwerlich behaupten. Das unbewußt Gefühlsmäßige hat eben heute wenig Raum mehr in der Kunst; das Darstellerische, Programmatische, das Gefühl in sich selbst, nicht als Aeußerung einer Regung, Ausmalende ist an die Stelle getreten. Die im Text gegebene Anregung und Herausforderung, eine rein exotische, chinesisch orientierte Musik zu schreiben, vermeidet Franckenstein durchaus. So erscheint diese Musik stets auf dem Boden moderner deutscher, expressionistisch angehauchter Kunstrichtung gewachsen, von der sie äußerlich ihr eigentliches Gepräge empfängt.

Der am Schluß festzustellende Erfolg der Oper ging offensichtlich mehr auf das Konto der prachtvollen Aufmachung und der hingebenden Beteiligung der Darsteller, als daß er dem künstlerischen Verdienst der Urheber dieser neuen Oper zu gelten schien. Die Direktion hatte wieder eine überaus freigebige Hand bewiesen und Herrn Jelenko gestattet, Bühnenbilder von jener ruinösen Pracht herauszustellen, mit denen unsere Theater heute überall zu prunken pflegen. Egon Pollak warb mit der ihm eigenen bewährten, hingebenden Einfühlung in das Werk, mit getreu nachschaffender Hand für die Musik. Karl Günther wußte den Li-Tai-Pe mit der ganzen schwelgerischen Pracht seiner Stimmittel auszustatten, Helene Falck war eine persönlich anziehende, stimmlich auf beträchtlicher Höhe stehende Yang-Gui-Fe, Joseph Groenen ein mit bezaubernder klanglicher Gefühlswärme fesselnder Kaiser Hüan-Tsung, Joseph Degler ein ebensolcher Ho-Tschi. Margarethe Jensen in der kleinen Rolle der Prinzessin Fai-Yen, Schützendorf und Kreucker als die hochgestellten Schurken wußten in wohlerfaßten kleinen Partien den Gesamteindruck — soweit es an ihnen lag — abzurunden.

Bertha Witt.

Musikbriefe

Aachen. „Musik ist eine höhere Offenbarung als alle Weisheit und alle Philosophie." Ich habe seit langem keine ans Herz greifendere Bekräftigung der Wahrheit dieses Wortes erlebt, als in dem gestrigen zweiten städtischen Konzert. Aus Anlaß des voraufgegangenen Bußtages und des nachfolgenden Totensonntages war es ein reines Bach-Konzert geworden. Mehr als das: es ist ein Gottesdienst gewesen! Offenbarerin des tiefsten Gehaltes der Kantatendichtung: „Ich will den Kreuzstab tragen" und aller Gemütswerte des Magnifikates war aber nicht das erläuternde Wort des Geistlichen, sondern die Himmelszunge der Tonwelt des alten Johann Sebastian. Bis auf den Domorganisten Pütz, der nach diesem Vortrage des großen Präludiums und der Fuge in Es dur als Konzertorganist kaum noch in Frage kommen dürfte, waren aller Leistungen so, daß Bach seine Freude daran hätte haben müssen. Ja, ich könnte mir denken, daß er beim Anhören des Chorals: „Komm, o Tod, du Schlafesbruder", wie der alte Haydn bei seiner Schöpfung, in Tränen ausgebrochen wäre und gesagt hätte: „das habe ich gemacht?" Oder besser: „Ja, so hab ich's gemeint." Der städtische Gesangverein stand schier urplötzlich wieder auf seiner alten Höhe vor uns und blieb es auch das ganze, schwere Magnificat hindurch. Karl Rehfuß (Frankfurt a. M.) sang die Kantate mit wunderbarer Beseelung; **das** ist ein Bach-Sänger! Im Magnifikat wirkten Hilde Eberbach (Sopran) vom Aachener Stadttheater, Hanna Petersen (Sopran), ebenfalls Aachenerin, Julia Klimmerboom (Alt, Köln), Fritz Dreher (Tenor), auch vom Stadttheater und Karl Rehfuß mit. Mit ihnen allen hatte Dr. Raabe einen glücklichen Griff getan. Nur Julia Klimmerboom hätte mehr Ton haben dürfen. Hilde Eberbach und Fritz Dreher bewiesen, daß man nicht nur auf den gewohnten Brettern, sondern auch im Konzertsaal Tüchtiges leisten kann, wenn man über das nötige allgemeine Künstlertum verfügt. Das Orchester und seine Solomitglieder wurde der ernsten Aufgabe des Abends voll gerecht. (Wunderbar leuchtend drangen übrigens im Magnificat die Bach-Trompeten hervor.) Lauten Beifall zu spenden, hatte sich Dr. Peter Raabe verbeten. Desto aufrichtiger war die Bewunderung über seine Bach-Wiedergabe, die sich die Besucher des durch ihn zu einer wahren Weihestunde gestalteten Konzertes am Ende zusprachen. Wenn in dem Bilde der musikalischen Geschehnisse Aachens dieses zweite städtische Konzert den einen der herrlichen Kopftürme der Brücke über den Strom der Tage darstellt, dann war das erste Konzert gleichen Namens der andere, nicht minder herrliche Kopfturm. Außer der schon besprochenen Graenerschen Suite (die damit offenbar nicht in die rechte Gesellschaft geraten war), brachte es lauter gute Bekannte: die 3. Leonoren-Ouvertüre, die Oberon-Ouvertüre und Schuberts 7. Symphonie in C dur. — Dr. Raabes meisterliche Ausdeutung und sowohl bis ins Kleinste gehende, als auch das Ganze beherrschende Durcharbeitung machten aus allen Dreien zum Teil schier neue Dinge. Im zweiten Volks-Symphoniekonzerte wurden die letzten beiden Werke wiederholt. Dazu sang Hilde Eberbach die Arie der Agathe aus dem „Freischütz" mit echtem Theaterblut und doch auch mit der dem Konzertsaal angepaßten Mäßigung. Im dritten Volks-Symphonie-Konzert gelang Hugo Wolfs „Italienische Serenade für kleines Orchester" in Bewegung und Schattierung wahrhaft entzückend. Dies Werk wird entschieden zu selten gespielt. Richard Straußens symphonische Fantasie „Aus Italien" kam auch restlos zu ihrem Rechte; aber es fehlt ihr leider selbst an zu vielem. In Brahms' d moll-Klavierkonzert zeigte sich die jugendliche Matty Diehl (Aachen) als eine Spielerin von schon beachtlichem Können. Das vierte Volks-Symphoniekonzert wurde ganz ausgefüllt durch Männerchöre, die die beteiligten Gesangvereine einige Tage zuvor auch schon in einem eigenen Abend zu Gehör gebracht hatten. Franz Breuer, der Dirigent des Männerquartetts, fiel auf durch seine das Rhythmische bevorzugende Auffassung und seine kräftige Führung des Massenchors. Prof. Szigeti (Genf), der Solist jenes Abends, ist ein Geiger von großen Gaben; vollendete Technik und eine echte, rechte Musizierfreude machten seine Vorträge (darunter eine Solosonate Bachs) zu nachhaltigen Genüssen. — Im zweiten Kammermusikabend machte das Aachener Streichquartett (Kapellmeister Dietrich, die Konzertmeister Fischer und Moth und Herr Goebel) die Aachener mit dem Streichquartett in A dur von Joseph Haas bekannt. Es fand mit seinem überall hervorlugenden Humor recht willige Aufnahme. Brahmsens Sextett nahm sich ihm gegenüber schier „klassisch" aus; gerade die Gegenüberstellung der beiden Werke erwies recht deutlich, wie nahe Brahms dem Beethovenschen Kreise steht und wie anders die Musik Regers und seines Kreises ist. An Stelle der plötzlich erkrankten Gretel Stückgold sang Lotte Leonhard (Hamburg) Lieder von Wolf und Schubert. Mit Wolf fand sie wenig Anklang, mit Schubert riß sie aber den vollen Saal zu rauschendem Beifall hin. Mir kam ihr Vortrag kalt vor; dafür konnte die äußerst vollendete Schulung ihrer Stimme nicht immer entschädigen. Rudolf Mauersberger war der Künstlerin ein verständnisvoll folgender und selbst nachdichtender Begleiter. — In einem eigenen Bußtagskonzert in der Christuskirche erwies sich Rud. Mauersberger hernach als ein Orgelmeister von ungewöhnlich großem und reifem Können. Von ihm darf Aachen noch viel Gutes erwarten. Hilde Eberbach (Sopran) und Emil Delling (Flöte) halfen mit, dieses geistliche Konzert auf eine bemerkenswerte künstlerische Höhe zu heben. — Zum Schlusse sei hier nicht vergessen, daß in der Paulskirche kürzlich eine neue Messe Felix Knubbens wegen ihres reichen musikalischen Gehaltes viel Beachtung, auch von Nichtkatholiken, gefunden hat. Im Bach-Konzerte betätigte sich F. Knubben übrigens am Flügel (Cembalo) und vermehrte so den Kreis derer, die sich um die rechte Wiedergabe der Werke des Altmeisters in schöner Weise hervortaten.

Reinhold Zimmermann.

*

Karlsruhe. Einer vom badischen Landestheater ausgehenden Beethoven-Festwoche war ein Programm unterlegt, wie man es mit geringen Abweichungen bei den meisten dieser jetzt in größeren Städten veranstalteten Gedenkfeiern finden wird. Man hatte von den weltumspannenden Schöpfungen des Musikgenius der Menschheit als Auslese entnommen: die Leonoren-Ouvertüre, die Fünfte und Neunte, das Es dur- und das Violinkonzert, drei Streichquartette aus den drei Schaffensperioden, eine Klavier- und zwei Violinsonaten und den „Fidelio". Ein für unser Geistesleben so denkwürdiges Ereignis, wie die 150. Wiederkehr des Tages, an dem Beethoven ins Leben trat, müßte die Verpflichtung auferlegen, für eine Feier die peinlichsten Vorbereitungen zu treffen, damit sie in ihren Auswirkungen der ihr zukommenden Bedeutung vollauf entspräche. Wie und wo ist dies aber im heutigen Deutschland möglich? So mußte auch für das Karlsruher Beethoven-Fest in man em der gute Wille für die Tat genommen werden. Fritz Cortolezis leitete die Aufführungen des Orchesters, das in bezug auf Klangschönheit und Volubilität auf seiner oft gerühmten Höhe stand. Stark war der Eindruck, den Alfred Höhn mit dem Es dur-Konzert erzielte, stärker noch die Wirkung, die von Adolf Buschs Wiedergabe des Violinkonzertes ausging. Der Fidelio der Frau Brügelmann war gelebt, der Florestan des Herrn Schöffel auf dessen schöne Stimmittel gestellt. Das Berber-Quartett erfreute durch sein ausgeglichenes Zusammenspiel. Mit der Hammerklaviersonate wußte Höhn zu packen. Aus der Darstellung der von ihm und Prof. Berber gespielten c moll- und Kreuzer-Sonate ließ sich wohl die Künstlerschaft der Interpreten erkennen, doch vermißte man ein restloses Ineinanderaufgehen. Das Drängen zu den musikfestlichen Veranstaltungen war nicht immer so lebhaft, daß man behaupten darf: Beethoven ist allen schon unentbehrlich geworden.

F. Schweikert.

*

Basel. Der Sommer brachte ein von 3000 Sängern besuchtes kantonales Gesangfest, an dem Kompositionen Hermann Suters von Gottfried Kellerschen Festliedern und Georg Haesers „Prager Studentenlied" vom Massenchor eindrucksvoll zur Uraufführung und das Festspiel Baurs „Bürgermeister Wettsteins Heimkehr" zur Darstellung kamen. Im Herbst ging neben den ungezählten Sammlungen für die Hungervölker auch eine solche für das gefährdete Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft mit vorläufig gutem Erfolg ins Land, so daß die Winterkonzerte wieder in vollem Umfang beginnen konnten; nur die Kammermusikabende des trefflichen Streichquartetts wurden probeweise durch Veranstaltungen von Trioabenden, Sonatenfolgen usw. ersetzt. Die Beethoven-Saison eröffnete Konzertmeister Fritz Hirt und sein Bruder Joseph (Klavier) mit allen Beethoven-Violinsonaten. Schumanns vierte Symphonie in d moll erklang im ersten großen Musiksaalkonzert neben der B dur-Serenade von Max Reger. Adolf Busch ergänzte die romantische Stimmung durch Spohrs melodienreiches Konzert, als ob er Wiens Dank für all die Kinderzüge brächte. Hans Huber, der seinen Feierabend in Vitznau tätig verbringt, war das zweite Konzert ausschließlich gewidmet. Die Serenade „Sommernächte", ein einfaches, stimmungsreiches Stück, das „Lied der Fischerin" aus dem Kleinbasler Festspiel, das virtuose Klavierkonzert in D dur, von Rudolf Ganz, dem Züricher Landsmann aus Chicago, glänzend vorgetragen, und die heroische, mit Trauermarsch und Sopransolo (Colette Wyß, Basel) im dantesken Schluß wirkende Symphonie in C dur. Eine eigene träumerisch besinnliche Note schlug das durch Mozarts zauberhafte, menuettlose, aber weitausgesponnene D dur-Symphonie eingeleitete, folgende Konzert mit der Serenade A dur von Brahms, der Arie der Constanze, klassischen Liedern der Claire Hansen-Schultheß aus Leipzig und der Euryanthe-Ouvertüre. Der Basler Gesangverein folgte den Spuren der Liedertafel, die im Juli in Genf und Lausanne konzertiert hatte, durch zweimalige erste Aufführung der Matthäuspassion (gekürzt) von Bach in der herrlichen Kathedrale in Lausanne. Troyon, der dortige Musikleiter, feierte den Chor und seinen Leiter Hermann Suter, mehr aber den urdeutschen Bach, der wie Rom das Ziel aller Straßen sei. Karl Erb und die Noordewier, Maria Philippi und Piet Deutsch (Christus) boten ihr Bestes. Zurzeit spielen Verhandlungen über eine Reise nach Rom. — Die Solistenkonzerte haben schweren Stand, und manch großer Name erzielte halbleeren Saal. Johanna Matthaei, Schülerin Beines in München, erreichte mehr, auch in der dem Liederkonzert folgenden Aufführung des Volkschors „Judas Makkabäus". Der Bach-Chor des Münsterorganisten Hamm sammelt je und je in seinen Kantatenkonzerten (kürzlich Vesperae von Mozart) eine dankbare Gemeinde. Ein reicher Erguß volkstümlicher und kirchlicher Musik findet daneben allsonntäglich statt.

Baur.

Kunst und Künstler

— Im Wiener Rathause findet eine Beethoven-Ausstellung statt, die den Zeitraum von 1792 bis zum Tode des Meisters umfaßt.

— Zur 150. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag veranstaltet das Fr. Nicolas Manskopfsche Musikhistorische Museum in Frankfurt a. M. (Begründer und Besitzer Nicolas Manskopf) bis Ende Januar 1921 eine Beethoven-Ausstellung.

— Fabrikant Erich Cüpper hat an den Oberbürgermeister von Aachen folgendes zur Nachahmung empfohlene Schreiben gerichtet: Aus Anlaß von Beethovens 150. Geburtstag und gleichzeitig, um meiner Freude Ausdruck zu verleihen, daß eine Persönlichkeit, wie Herr Dr. Raabe, an der Spitze unseres musikalischen Lebens steht, stifte ich als Grundstock zu einem Unterstützungsfonds für das Städtische Orchester 20 000 Mk. Die Zinsen sollen unterstützungsbedürftigen Mitgliedern des Orchesters ausgezahlt werden. Ueber die Verwendung der Gelder in diesem Sinne entscheidet der städtische Musikdirektor, nachdem er den jeweiligen Orchestervorstand angehört hat. Ich hoffe, daß das Orchester, wie es anderwärts Gebrauch ist, alljährlich ein Konzert veranstaltet, dessen Ertrag zur Vergrößerung des Fonds dient. Den Betrag habe ich der Städtischen Sparkasse zu Ihrer Verfügung überweisen lassen.

— Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes. Nach einer längeren Sommerpause tritt die Gesellschaft zur Pflege des Volksliedes wieder mit größeren Veranstaltungen vor die Oeffentlichkeit. In der Sitzung des Arbeitsausschusses übernahm Präsident Dr. von Englert die Führung der Gesellschaft. Für den 1. Dezember ist die Abhaltung eines großen Konzerts im Odeon geplant, für den Januar 1921 ist eine Wiederholung dieses Konzertes geplant, ebenso für den Februar eine größere Veranstaltung, die der Wiedererweckung des altdeutschen Volksliedes gilt. Für März ist ein Ostersingen beabsichtigt, für April das Frühlingssingen.

— Um das Andenken an Robert und Clara Schumann im deutschen Volke lebendig zu erhalten und das Verständnis für ihre Persönlichkeiten zu fördern, hat sich eine „Robert-Schumann-Gesellschaft" gebildet. Geschäftsstelle ist die Richtersche Buchhandlung in Zwickau.

— Otto Laugs hat unter dem Namen „Laugssche Madrigal-Vereinigung" in Hagen i. W. stimmbefähigte und musikalisch vorgebildete Damen und Herren zu einem künstlerisch leistungsfähigen a cappella-Chor vereinigt und sich die besondere Aufgabe gestellt, die wertvolle Madrigal-Musik des 16. und 17. Jahrhunderts vorzuführen.

— Die Oper des Württ. Landestheaters (Stuttgart) hat für die laufende Spielzeit folgende neue Werke zur ersten Aufführung vorgesehen: Pfitzners „Christelflein", Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" in der Bearbeitung von L. Berger, Musorgskys musikalisches Drama „Boris Godounow" (süddeutsche Erstaufführung). Zur Uraufführung gelangt Alexander Presuhns Volksoper „Der Geiger von Gmünd". Wegen zweier weiterer Uraufführungen sind die Verhandlungen dem Abschlusse nahe. — Neu inszeniert wird Marschners „Hans Heiling" und, zum Gedächtnis der vor 100 Jahren erfolgten ersten Aufführung, Webers „Freischütz". Neu einstudiert wird Verdis „Falstaff".

— Die „Accademia di Santa Cecilia" in Rom hat jetzt das Programm für die Konzerte aufgestellt, die sie in der bis Juni 1921 reichenden Stagione im Augusteo veranstaltet. In den 35 Orchester- und Chorkonzerten und den 12 Kammermusikabenden ist der deutschen Musik ein bemerkenswert breiter Raum angewiesen. Aus Anlaß des Beethoven-Jubiläums gelangen vor allem die neun Symphonien und die vier Klavierkonzerte des Meisters zur Aufführung, während an den Kammermusikabenden die 16 Streichquartette, für deren Ausführung das Brüsseler Zimmer-Quartett gewonnen wurde, und die sämtlichen Sonaten für Violine und Klavier zu Gehör kommen werden, zu deren Wiedergabe sich Arrigo Serato und Ernesto Consolo vereinen. Von deutschen Orchesterdirigenten wurden Br. Walter, A. Nikisch und Ernst Wendel verpflichtet. Willem Mengelberg aus Amsterdam wird die Neunte Symphonie dirigieren. Für die Osterzeit sind zwei Aufführungen der Matthäus-Passion von Bach vorgesehen, bei denen der Baseler Chorverein mitwirken wird.

— Als Veröffentlichung der Berliner Staatsmuseen erscheint demnächst ein Werk von Prof. Dr. Kurt Sachs über die Musikinstrumente des alten Aegyptens. Dem Leiter der Berliner Sammlung alter Musikinstrumente ist es da gelungen, die Veröffentlichung der in Berlin bewahrten altägyptischen Tonwerkzeuge zu einer vollständigen Geschichte der ägyptischen Musik auszugestalten. Die Musikinstrumentenkunde wird rückwärts bis ins vierte Jahrtausend v. Chr. ausgebaut und die ägyptische Altertumskunde um die wissenschaftliche Erforschung der Tonkunst bereichert, die, wie die große Häufigkeit der künstlerischen Darstellung musikalischer Szenen beweist, ein wesentlicher Bestandteil der ägyptischen Kultur gewesen ist.

— Der Pianist und Leiter des Stuttgarter Konservatoriums für Musik, Prof. Max Pauer, hat den Ruf an die Akademische Hochschule für Musik in Berlin abgelehnt. Mit Pauers Verbleiben in Stuttgart ist auch die Frage einer genügenden Subventionierung der Anstalt durch Staat und Stadt wieder akut geworden.

— Der Singverein in Lahr (Baden, Leitung Heinrich Pfaff) veranstaltet in diesem Winter acht musikhistorische Vortrags- und Konzertabende, an denen die Entwicklung der gesamten Vokalmusik dargestellt werden soll. Für die Vorträge wurde Br. Stürmer aus Karlsruhe gewonnen. Es gelangen zur Aufführung: Madrigale und Chöre von Palestrina und Lassus, Lieder von Haßler, Isaac, Lechner usw., eine biblische Szene von Schütz, ein Dialogus von Weckmann (bearbeitet von Stürmer), Motette von Gallus, Kantate von Bach, Chöre von Händel, Psalm von Schubert, Schicksalslied von Brahms, außerdem Sologesänge von Viadana, Albert usw. bis zu Schönberg und Schreker.

— Hans Pfitzner wurde als ständiger Dirigent der Symphoniekonzerte des Stadttheaters in Halle verpflichtet.

— Dr. Ernst Kunwald geht als künstlerischer Leiter der Symphoniekonzerte nach Königsberg.

— In Düsseldorf erregten Orchesterlieder Guido Bagiers, von Maria Bagier vortrefflich gesungen, Aufsehen.

— Die zweite, rechtsrheinische Tournee des Pfälzischen Landes-Symphonie-Orchesters hat einen vollen, künstlerischen Erfolg gebracht. Die Presse rühmt die Ausgeglichenheit des Orchesterkörpers, die Klangfülle und Schönheit der einzelnen Instrumentengruppen und den Dirigenten, Generalmusikdirektor Prof. Boehe, der überall Triumphe feierte. Solist der Konzerte war Prof. Felix Berber (München).

— Die Presse bezeichnet als Höhepunkt des dieswinterigen Ulmer Konzertlebens das unter Fr. Hayn stattgehabte Kammerkonzert des Orchestervereins der Liedertafel (Telemann, Rameau, Mozart: Serenata notturna für zwei Orchester), unter solistischer Mitwirkung der Münchener Sopranistin Philippine Landshoff („Exsultate" von Mozart) und der Ulmer Geigerin Ella Schefold (a moll-Konzert von Bach). — Unter Hayns Leitung soll im Frühjahr 1921 ein Bach-Fest des Württ. Bach-Vereins in Ulm veranstaltet werden.

— Aus Nürnberg wird uns die Bildung eines „Madrigalchores", der 22 ausgebildete Sänger zählt, gemeldet. Leiter ist Musikdirektor Otto Döbereiner. Döbereiner war Schüler V. Faßbaenders, Schwickeraths u. a. und wirkte früher in Wattwyl (St. Gallen) als Musikdirektor.

— Eduard Künneke hat eine fünfaktige Suite vollendet, der Jean Pauls Flegeljahre als Programm zugrunde liegen.

— An der Technischen Hochschule in Hannover habilitierte sich Dr. Th. W. Werner für Musikwissenschaft.

— Der Assistent am Sächsischen staatlichen Forschungsinstitut für Musikwissenschaft in Leipzig, Gustav Becking, veröffentlichte soeben im Verlage von Breitkopf & Härtel Studien zu Beethovens Personalstil (Das Scherzothema) mit einem bisher ungedruckten Beethovenschen Scherzo für ein mechanisches Werk.

— Die Kunsthandlung J. Brauer in Altenburg veranstaltet künstlerische Morgenfeiern, bei denen u. a. Jos. Pembaur und seine Gattin mitwirkten.

— R. Strauß' „Salome" ist von der Chicago Opera Association, der „Rosenkavalier" vom Gran Teatro in Barcelona erworben worden.

— Die Leipziger Kammermusikvereinigung hatte in Konstanz mit Werken von Mendelssohn und Brahms, zwischen denen Alfred Kase Balladen und Lieder von Löwe und Schubert sang, großen Erfolg.

— Ferruccio Busoni hat zum ersten Male seit sechs Jahren wieder in Berlin gespielt und ist stürmisch gefeiert worden.

— Wolfgang Ruoff ist zum Lehrer für das Hauptfach Klavier an die Akademie der Tonkunst in München berufen. Er trägt für die Dauer seines Wirkens an der Anstalt den Titel eines Professors.

— Lukas Böttcher hat zu einem modernen Opernbuch Aline Sandens die Musik geschrieben. Das Werk trägt den Titel „Emilia" und spielt im Venedig der Gegenwart.

— Joseph Delmont hat das Libretto einer dreiaktigen phantastischen Oper „Das ewige Leben" vollendet. Das Werk wird von Dr. Theodor Blanck vertont werden.

— Generalmusikdirektor Prof. Ernst Boehe dirigierte drei Symphoniekonzerte in Kristiania (u. a. Werke von Beethoven und Bruckner, sowie seine eigene symphonische Dichtung „Taormina") und hatte einen überaus großen Erfolg. Boehe wurde noch für diesen Winter für weitere drei Konzerte in Kristiania verpflichtet.

— Der schlesische Komponist Leo Kieslich (Neustadt, O.-S.) hat ein neues Oratorium für Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor, Solo, großes Orchester und Harfe vollendet, das sich „Maiandacht" betitelt. Der Text stammt von Fritz Esser, S. J.

— Aus den ersten Solisten des Pfälzischen Landessymphonieorchesters Ludwigshafen a. Rh. hat sich ein Pfälzisches Streichquartett gebildet, das aus den Konzertmeistern H. Kötscher, H. Wiele, H. H. Göhlich und dem Cellisten Toon Verhey besteht.

— Amalie Merz-Tunner, die rasch bekannt gewordene Bregenzer Konzertsängerin, hat in Stuttgart, Heidelberg, Köln usw. größte Erfolge gehabt und ist für die nächsten Monate nach München, Innsbruck, Rorschach, Zürich, Köln, Stuttgart usw. verpflichtet worden.

— In Bayreuth hat Kapellmeister Kittl mit dem Koburger Landestheaterorchester Bruckners Symphonie in d moll (Nr. 3) zu hocherfreulicher und viel bewunderter Wiedergabe gebracht.

— Die junge Dresdener Pianistin Li Stadelmann hat in Dresden, Stuttgart und München mit J. Haas' Op. 51, Regers „Träumen am Kamin" und anderen modernen Werken stärkste Beachtung gefunden.

— Die Stuttgarter Pianistin Marie Helene Lang hatte in Stuttgart, Heilbronn, Tübingen usw. bedeutenden Erfolg.

— Leo Schrattenholz, Lehrer an der Berliner akademischen Hochschule für Musik und Dirigent des Berliner Symphonievereins, ist zum Professor ernannt worden.

— Erich Kleiber, bisher Erster Kapellmeister der Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld, wurde zum Ersten musikalischen Leiter der Oper in Düsseldorf berufen.

— Neuerdings sind Beatrice Lauer-Kottlar (Frankfurt a. M.) und Joseph Mann (Berlin) für das Ausland verpflichtet worden: jene wird in Madrid, London, Stockholm usw., dieser in Mailand singen.

— Delia Reinhardt (München) wird in Barcelona den Rosenkavalier und die Agathe singen, Gustav Schützendorf den Faninal.

— Kapellmeister Paul Drach vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart ist von der Madrider Hofoper eingeladen worden, Tannhäuser und Tristan zu leiten.

— Frau Hafgren-Dinkela ist für die Festspiele in Madrid und Barcelona verpflichtet und wird dort Brünnhilde und Kundry singen.

— Kapellmeister Robert Heger vom Stadttheater in Nürnberg ist als Kapellmeister an das Nationaltheater in München berufen worden.

— Marie Ivogün hat sich für die zweite Hälfte der Saison 1921/22 zu einer Konzertreise durch Nordamerika verpflichtet.

— Erich Anders (Köln) ist ein Antrag als Direktor der Philharmonie und Leiter des Konservatoriums, sowie als Professor für Musik an der Universität einer südamerikanischen Hauptstadt gemacht worden.

— Fritz Fleck, ein Kölner Komponist, hat ein abendfüllendes Werk, „Psyche", eine symbolische Handlung in drei Aufzügen mit einem Nachspiel, beendet.

— Der baltische Pianist Eduard Erdman hat auf Einladung des Württembergischen Tonkünstlervereins erstmalig in Stuttgart mit großem Erfolg eigene Klavierkompositionen, sowie Bartoksche und Tiessensche Stücke gespielt.

— Der Münchener Komponist August Reuß hatte im Kölner Tonkünstlerverein mit Liedern (Rita Bergas, München), Klaviervariationen (Walter Georgii, Köln) und einer Violinsonate (Max Strub, Köln) außerordentlichen Erfolg.

— Heinrich Knote (München) feierte seinen 50. Geburtstag.

— Der frühere Schriftleiter des „Musikalischen Wochenblattes" und der „Sängerhalle" Karl Kipke in Leipzig hat seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— Willem Mengelberg ist erkrankt. Der geniale Dirigent wurde bisher von H. Abendroth, M. Fiedler, G. Pierné und E. Elgar als Dirigent im Concertgebouw in Amsterdam vertreten. Anfang 1921 will der Künstler für 50 Konzerte nach Neuyork übersiedeln. In Amsterdam wird ihn während dieser Zeit Dr. K. Muck vertreten.

— Friedrich Hegar in Zürich hat ein neues Chorwerk „Beim Tode der Mutter", dessen Text von H. A. Fich herrührt, vollendet.

— Die württembergische Regierung hat dem Münchener Kunst- und Musikhistoriker Dr. Joseph Ludwig Fischer den Titel Professor verliehen.

— Zum Direktor der städtischen, zur Musikhochschule auszubauenden Musikschule in Mainz wurde Hans Rosbaud, früher Dirigent des Grazer Orchestervereins, gewählt.

— Die Kammersängerin Sigrid Onégin hat sich mit dem Münchener Arzt Dr. Fritz Penzoldt vermählt.

— Der Pianist Dr. Johannes Hobohm hat sich in München als Klavierpädagoge niedergelassen.

— R. Strauß ist aus Südamerika in Holland eingetroffen; er teilte mit, daß er eine neue Oper so gut wie fertig und außerdem die Musik zu drei verschiedenen Texten Hölderlins geschrieben habe.

— Es verlautet, daß Felix Weingartner den Antrag erhalten habe, von 1921 ab jährlich sechs Monate in Boston als Dirigent des dortigen Philharmonischen Konzertes tätig zu sein. Weingartner soll diesen Antrag annehmen wollen.

— Die N. Fr. Pr. meldet: Die bekannte Sängerin Frida Hempel hat die Absicht ausgesprochen, auf ihrer demnächst stattfindenden Europareise zuerst nach Wien zu kommen und dort zu wohltätigem Zwecke ein Konzert zu geben. Hoffentlich wird man in Deutschland dieser traurigen Verräterin der Sache ihres Volkes die Türe weisen, auch wenn sie noch so schön tun sollte.

— Zum Rektor der Universität Freiburg in der Schweiz wurde der dortige Vertreter der Musikwissenschaft, der bekannte deutsche Musikhistoriker Prof. Dr. Peter Wagner, gewählt. Seine Rektoratsrede, gehalten am 15. November v. J., behandelte „Die Musikwissenschaft der Universität". — Zum erstenmal in der neueren Universitätsgeschichte bekleidet damit ein Vertreter der Musikwissenschaft die oberste akademische Würde.

— André Messager, der Leiter der Komischen Oper in Paris, hat aus Gesundheitsrücksichten um Entlassung aus seinem Amte gebeten. Messager, der beste Wagner-Dirigent unter den Franzosen, war früher Direktor der Großen Oper.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In München, seiner Vaterstadt, ist Hofkapellmeister Otto Heß verstorben. 1913 trat er seine Stellung als Nachfolger Franz v. Fischers am Hoftheater an, um 7 Jahre hindurch, anerkannt als einer der besten Dirigenten der Welt, sein Amt in Treue zu verwalten. Nur 49 Jahre ist Heß, der zuerst Jurist und dann Eisenbahnbeamter war, geworden. Als er sich ganz der Musik zuwandte (in Mailand), war er 27 Jahre alt. In Breslau, Teplitz, Linz, Mülhausen i. E., Bremen und Aachen war Heß zuerst tätig. In München hat er seine Meisterjahre zugebracht. Ihm war als Dirigenten hohe Ehrfurcht vor den Kunstwerken, die er zu gestalten hatte, eigen. Mozart, Beethoven und Wagner: sie bildeten die Trias, an der er mit einem Herzen voll begeisterter Liebe hing. Von den Neueren trat ihm vor allen Rich. Strauß nahe.

— In Berlin starb im Alter von 78 Jahren Prof. Fabian Rehfeld. Er war viele Jahre hindurch Konzertmeister der jetzigen Staatsoper und hat sich neben seiner ausübenden Tätigkeit durch eine große Reihe vortrefflicher Unterrichtswerke und Bearbeitungen für Violine bekannt gemacht. Sie lassen einen reichbegabten Musiker erkennen, der auch als Lehrer und Kammermusikspieler hohe Achtung genoß und zu den bekanntesten Künstlererscheinungen des älteren Berlins gehörte.

— München beklagt den Tod Max Hofpauers, der 75 Jahre alt geworden ist. In Berlin leitete der bayerische Hofschauspieler das Theater des Westens, in dem er eine hochwertige Oper unterbrachte.

— Komponist Hans Belusa ist in Harzburg verstorben.

— Aus Kopenhagen wird der Tod Geheimrat Prof. Dr. Henry Thodes, bis 1919 Professor an der Heidelberger Universität, gemeldet. Thode war mit Daniela v. Bülow, der Tochter Cosima Wagners aus erster Ehe, verheiratet. Die später durch Scheidung der Ehe getrübten Beziehungen Thodes zum Hause Wahnfried wurden durch das enge Verhältnis, in das Thode durch sein entschiedenes Eintreten für die Wagner-Sache zum Bayreuther Kreise gekommen war, bedingt. Der Verstorbene, der eine Zierde der deutschen Kunstwissenschaft war, hat ein Alter von 64 Jahren erreicht.

Erst- und Neuaufführungen

— Othmar Schoecks Musik zu Goethes Singspiel „Erwin und Elmire" ist vom Deutschen Nationaltheater in Weimar zur reichsdeutschen Uraufführung angenommen und wird zum nächsten Goethe-Tage aufgeführt werden.

— Noetzels komische Oper „Meister Guido" hatte am Kasseler Staatstheater bei glänzender Besetzung unter Leitung von R. Laugs einen sehr warmen Erfolg. Die Musik birgt eine Reihe prächtiger feinkomischer Einfälle und prachtvoller Lyrismen.

— Der Rektor und Organist der Bochumer Christuskirche, August Große-Weischede, hat ein Luther-Oratorium für Chor, Soli, Knabenstimmen, Gemeindegesang und Orgel geschaffen; es wird demnächst in Essen durch den Bach-Verein aufgeführt.

— Johanna Senfters (Oppenheim) Sonate für Viola, Klarinette, Horn und Klavier kam in Darmstadt durch die Herren Heymann, Lindner, Sprenger und H. Simon zur vortrefflich gelungenen und mit starkem Beifall begrüßten Uraufführung. Die jüngste Schöpfung der Reger-Schülerin zeigt kunstvoll durchbrochene, feinziselierte Arbeit und ist die Arbeit einer zwar nicht einfach gearteten, aber ehrlichen Künstlernatur.

— Artur Schnabels neue Violinsonate wurde durch Karl Flesch in der Berliner Neuen Musikgesellschaft aus der Taufe gehoben. Der Erfolg des anspruchsvollen und sehr umfangreichen Werkes (für Soloviolinе) war geteilt.

— Die Oper „Marken" von Gianni Bucceri, deren Text von Enrico Cavacchioli stammt, ist bei der Uraufführung am Teatro dal Verme in Mailand mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden.

— Das neugegründete Augsburger Streichquartett (Konzertmeister O. Paepke, 1. Violine; B. Walter, 2. Violine; W. Leichner, Viola; B. Leimer, Cello) hatte bei seinem ersten Auftreten mit einem Beethoven-Abend großen Erfolg.

— Valentin Ludwig brachte in Berlin mit dem Blüthner-Orchester unter Kapellmeister Edmund Meisel drei neue Orchesterlieder (aus dem Manuskript) von Dr. Kurt Singer zur erfolgreichen Uraufführung. Die Lieder „Winterabend", „Die Einsame" und „Ein junger Dichter denkt an die Geliebte" sind auf zarte Texte von Mombert und aus dem Chinesischen komponiert.

— Fel. Woyrschs „Da Jesus auf Erden ging" wird im Januar in Rotterdam durch den Oratorienverein „Excelsior" unter B. Diamant zur Aufführung gelangen.

— Der Gothaer Musikverein (Kapellmeister Trinius) hat das dramatische Oratorium „Petrarca" für Chor, Soli und Orchester von Fr. Schuchardt (Lehrer am Hoffmannschen Konservatorium Bochum) zur Uraufführung erworben.

— Eugen d'Albert hat nach Jahren größter Erfolge auf dem Gebiete der Oper zum ersten Male wieder sieben einstimmige Lieder mit Klavier nach Gedichten des jungen Schweizer Dichters Carl Seelig komponiert. Sie sind soeben im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

— Bruno Stürmer (Karlsruhe) hatte mit seinem Vorspiel für großes Orchester zu Alfons Paquets Schauspiel „Limo" und Gesängen für Sopran und kleines Orchester in Frankfurt starken Erfolg.

— Prof. Paul Graener hat ein Streichquartett Op. 54 vollendet, das im Februar im Gewandhaus zu Leipzig zur Aufführung gelangt, und eine Rhapsodie Op. 53 für Altstimme, Streichinstrumente und Klavier.

— Einen großen Erfolg hatte der Tonsetzer Reinhold J. Beck (Berlin) anläßlich seiner Sonaten- und Liederabende in Hannover. Die Uraufführung seiner ersten Klavier-Violin-Sonate, mit dem Komponisten am Flügel und Hans Bassermann (Berlin), Violine, erlebte eine äußerst beifällige Aufnahme, desgleichen die bereits in Berlin gespielte zweite Klavier-Violine-Sonate sowie Lieder, von Frl. Willi Kewitsch ausgezeichnet vorgetragen.

— Zu einem neuen musikalischen Ereignis in Döbeln wurde das letzte Kirchenkonzert durch die Aufführung von M. Regers Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht". Der ehemalige Jakobichor brachte diese unter Organist Störzners Leitung trefflich zu Gehör. Solistin des Abends war neben einheimischen Künstlern Hedwig Schmidt, Charlottenburg (Alt). N.

— Anny Gantzhorn (Heilbronn) gab zahlreiche Konzerte in Städten wie Frankfurt, Mannheim, Baden-Baden, Würzburg, Nürnberg, München. Die dortigen Zeitungsberichte sprechen sich in rühmenden Worten über ihren seelenvollen Vortrag und ihr geschmackvolles Programm aus. In den meisten Städten wurde die Künstlerin zu weiteren Konzerten im nächsten Jahr eingeladen. Als Begleiter am Flügel wie auch als Komponist hatte August Richard (Heilbronn a. N.) wohlverdienten Anteil an den großen Erfolgen der Sängerin.

Vermischte Nachrichten

— (Ein von Beethoven geschriebenes Dienstbotenzeugnis.) In der Beethoven-Festschrift, die die von Ludwig Hirschfeld geleitete illustrierte Monatsschrift „Moderne Welt" zum 150. Geburtstage Beethovens erscheinen läßt, wird neben anderen, bisher unbekannten Bildern und Dokumenten folgendes Dienstbotenzeugnis von der Hand Beethovens zum ersten Male veröffentlicht:

„Ich bezeuge laut meiner Unterschrift, daß Therese Kaufmann einen ganzen Monath bei mir in Diensten als Stubenmädchen gestanden, u. sich fleißig u. ehrlich während dieser Zeit betragen habe.

Wien am 17ten März 1823. Ludwig van Beethoven."

Dieses kleine Dokument, das sich im Besitze des bekannten Wiener Sammlers Dr. Albert Figdor befindet, ist ein charakteristischer Ausschnitt aus den Alltagsmiseren, unter denen Beethoven beständig zu leiden hatte: „einen ganzen Monath" — aus dem Wort ist der Unmut des großen Mannes über die kleinen häuslichen Aergernisse herauszuhören.

— Im „Temps" veröffentlicht, wie wir in der M.-Z. lesen, Herr Jean Chantavoine zu Beethovens 150. Geburtstag einen Aufsatz, in dem er den Meister vom Makel seiner deutschen Geburt und seines deutschen Charakters reinzuwaschen sucht. Beethoven ist Chantavoine zwar der größte Sohn Deutschlands, aber auch Frankreich hat ein Anrecht auf ihn: hat es mit seiner Revolution doch Beethoven zu seinem Menschheitsideale begeistert. „Darum ist es gut, daß die französische Trikolore an dem Tage, da der 150. Geburtstag Beethovens gefeiert wird, in Bonn am Rheine flattert." Daß Herr Chantavoine, der ein gebildeter Mann ist, diese Sätze geschrieben hat, ist bedauerlich. Er müßte doch wohl wissen, daß Beethovens Ethik weit über das soziale Programm der Revolution hinausgewachsen und insbesondere durch Kants Philosophie und das Ideal der Humanität befruchtet worden ist, das in Deutschland in ganz andere und höhere geistige Sphären führte wie im Frankreich der Revolutionszeit. Wohl weht in Bonn am deutschen Rheine heute die Trikolore: sie aber kündet der Welt nichts davon, daß einmal der Gedanke der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit von Frankreich aus über die Welt huschte, sie erzählt ihr nur von Haß, Neid und Feigheit, die Frankreich gegenüber Deutschland erfüllen, und davon, daß Tausende deutscher Mädchen und Frauen der viehischen Gemeinheit schwarzer Franzosen zum Opfer gefallen sind und noch fallen werden, bis über Beethovens Geburtsstadt wieder die Sonne der Freiheit, die nicht die französische ist, aufgehen wird. W. N.

— Die Originalpartitur von Wagners „Ring" ist durch Ankauf der Bestände des Stuttgarter „Theatermuseumsvereins" in den Besitz des Theaterwissenschaftlichen Institutes zu Kiel übergegangen. Im Schwabenlande war für die Erhaltung des durch Prof. Pazaurek mit unendlicher Mühe geschaffenen Theatermuseums kein Geld aufzubringen....

— Im Aachener Stadttheater ist kürzlich eine Büste von Albert Lortzing — Lortzing wirkte von 1818 bis 1826 als Schauspieler in Aachen — enthüllt worden. Die Büste, eine Schöpfung des Aachener Bildhauers Joseph Meurisse, stellt den Künstler als sinnenden Romantiker dar. Eine Festvorstellung von „Zar und Zimmermann" gab der Feier die künstlerische Weihe.

— Ein Wiener Theaterzettel vom 12. November 1920: Staatsoper. Zur Feier des Jahrestages der Republik: „Aida", Text von Antonio Ghislanzoni, Musik von Giuseppe Verdi. Schauplatz der Handlung: Theben und Memphis. Man sieht: es wird getan, was eben möglich ist....

— Das Johann-Strauß-Denkmal in Wien wird im Frühjahr aufgestellt werden; das Denkmal selbst, ein aus der Friedenszeit stammendes Werk von Eduard Hellmer, hat 150 000 Kronen gekostet; der Sockel und die Aufstellung kosten heute 750 000 Kronen!

— Nach zweimonatigen Verhandlungen wurde der Vertrag zur Inbetriebnahme der Theatergemeinschaft Bochum-Duisburg unter dem Namen „Vereinigte Stadttheater Bochum-Duisburg" abgeschlossen. Seine Laufzeit soll am 1. Juli 1921 beginnen und drei Jahre währen, wenn beide Teile bis zum 1. Januar 1922 von ihrem Kündigungsrecht keinen Gebrauch machen. Die künstlerische Leitung ist Intendant Dr. Saladin Schmitt übertragen worden, der nunmehr die Verpflichtung des erstklassigen Duisburger Opernpersonals tätigen wird. Mit Beginn der Gastspiele sollen beide Städte gleichberechtigt in Vorstellungsaustausch treten, und zwar soll Bochum verpflichtet sein, in der Spielzeit mindestens 120 Gastspielopern und Duisburg mindestens 140 Gastschauspiele auf der heimatstädtischen Bühne stattfinden zu lassen. M. B.

— (Beethovens Quartettinstrumente.) Der Verein Beethoven-Haus in Bonn veranstaltete eine Morgenaufführung, bei der durch das Gürzenich-Quartett Prof. Elderings (Köln) Quartette auf Beethovens eigenen Quartettinstrumenten gespielt wurden, die bekanntlich im Beethoven-Haus aufbewahrt werden und auf denen die Quartette des Meisters zumeist zum erstenmal nach ihrer Schöpfung durch Ignaz Schupanzigh und seine Genossen erklungen sind.

— Zum Beethoven-Tage hat Rudolf Saudek in Leipzig einen Beethoven-Kopf geschaffen. Die Plastik wird bei der Beethoven-Feier der Leipziger Volksakademie aufgestellt werden.

— In Paris feiert die **Fédération de la Seine** den 150. Geburtstag Beethovens durch ein großes Konzert im Saal „Wagram". Das Konzert sollte eigentlich im Trocadero sein, doch hat der Kunstminister die Hergabe dieses Raumes verweigert! Jeder blamiert sich eben so gut er kann. Sollte der biedere französische Kunstminister durch seine glorreiche Tat nicht für die Ehrenlegion reif geworden sein?

— Der Heidelberger Arbeiter-Sängerkranz beabsichtigt in seinem Frühjahrskonzert ein größeres Werk für Männerchor und Orchester aufzuführen. Komponisten werden gebeten, Partitur und Klavierauszug sofort zur Ansicht dem Dirigenten Bruno Stürmer, Karlsruhe, Nokkstr. 11, einzusenden. (Rückporto beifügen!) Nur solche Werke kommen in Betracht, deren Material bereits gedruckt oder geschrieben vorliegt.

— Die hohes Ansehen genießenden Königsberger Künstler-Konzerte feiern im Winter 1921/22 ihr 50jähriges Bestehen. Von R. Hübner seinerzeit ins Leben gerufen, sind die Konzerte lange Jahre von dem im Mittelpunkt des Königsberger Musiklebens stehenden C. J. Gebauhr fortgeführt, um nach dessen Tode durch die bekannte Musikalienhandlung K. Jüterbock verwaltet zu werden. Besonderes Verdienst hat sich diese auch dadurch erworben, daß unter ihrer Führung ein Zusammenschluß der konzertgebenden Vereine Ostpreußens erfolgte, der den im Osten reisenden Künstlern allerlei Vorteile und Erleichterungen bietet.

— (Zweckverband Deutscher Musiklehrkräfte.) Aus der Not der Zeit geboren blickt die „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte" auf eine überraschend fortschreitende Entwicklung zurück. Sie hat ihren Sitz in Berlin, zählt bereits eine große Anzahl von Institutsleitern und -lehrern, sowie Privatlehrkräften zu ihren Mitgliedern und umfaßt eine ganze Anzahl von Bezirksvereinen im Reiche. Ihr Zweck ist die Hebung der wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen des gesamten Musiklehrerstandes. Zum Zweck der Milderung der wirtschaftlichen Notlage bekämpft sie den unlauteren Wettbewerb, setzt Mindesthonorare fest, gibt einen einheitlichen Lehrvertrag heraus, unterhält eine Stellenvermittlung, strebt die Staatsaufsicht an usw. Durch den kürzlich erfolgten Anschluß an die Vereinigten Musikpädagogischen Verbände, die sich aus einer Anzahl seit vielen Jahren bestehender Vereine zusammensetzt, ist ihrem Bestreben besonderer weiterer Nachdruck verliehen. Die Geschäftsstelle, Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstraße 90, nimmt Anmeldungen entgegen und ist zu weiterer Auskunft bereit.

— Ein Aufruf der „O. D. M." (s. o.) wendet sich mit der dringenden Bitte an die Oeffentlichkeit, Musikstudierenden durch Abgabe von Klavieren, Flügeln und sonstigen Instrumenten, die an ihrem jetzigen Orte mehr oder weniger nur zum Schmuck der Wohnung dienen, ganz besonders solche, die im Besitz von Gefallenen waren entweder zu einem mäßigen Kaufpreise zu überlassen oder leihweise entweder ganz oder stundenweise zur Verfügung zu stellen. Hier wäre vaterländisch und künstlerisch gerichteten Personen Gelegenheit gegeben, das Allgemeinwohl erheblich zu fördern. Unser öffentliches und privates Musikleben, das für die sittliche Gesundung unseres Volkes von großer Bedeutung ist, leidet schwer durch die allgemeine Teuerung, wie durch die unerschwinglichen Preise der Instrumente und deren Besteuerung (Luxussteuer). Es darf nicht dahin kommen, daß, nachdem unsere Feinde mehr und mehr die Hand auf unsere materiellen Güter legen, uns nunmehr auch unsere Kulturwerte genommen werder sollen. Die Geschäftsstelle der „O. D. M." (s. o.) nimmt gütige Angebote dankbar entgegen und verbürgt sich für würdige und zweckmäßige Verwendung.

— Das Deutsche Landestheater wurde offiziell vom Landesausschuß, der obersten Behörde, für das Tschechische Nationaltheater übernommen. Dadurch wurde der schon früher vom tschechischen Pöbel vollführte Raub des Deutschen Landestheaters legitimiert. Eine ruhmreiche Stätte deutschen Kunstwirkens ist damit vernichtet worden. Michel aber zieht die Schlafhaube fester auf seinen Schädel und brummt: Was geht's mich an? ...

— Der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin sind die eigenhändigen Partituren einer Symphonie sowie der Opern „Abisag" (Text von Ella Triebnigg) und „Sandro der Narr" (bereits in Stuttgart aufgeführt) des seinen Kriegswunden erlegenen hochbegabten jungen Tonsetzers Heinrich Bienstock geschenkt worden. Den Konzertdirigenten und Theaterdirektoren, die sich für diese Werke interessieren, werden sie gern zur Ansicht zugänglich gemacht werden.

* * *

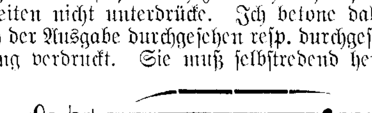
Unsere Musikbeilage. Unseren Lesern stellen wir diesmal zunächst einen bisher noch nicht in unserer Beilage vertretenen Komponisten, den Leipziger Franz Meyer-Ambros, mit einem dem Verständnisse keinerlei Schwierigkeiten bietenden Duo für Geige und Klavier vor, das, geschmeidig und ausdrucksvoll gespielt, gute Wirkung haben wird. Der Komponist des an zweiter Stelle stehenden Liedes „Meiner Mutter", der Berliner Richard Wintzer, hat auch mit seinen in der N. M.-Z. erschienenen Liedern sich Freunde erworben. Wir erhoffen auch für dieses in gedämpften Farben gehaltene Lied eine freundliche Aufnahme.

Besprechungen

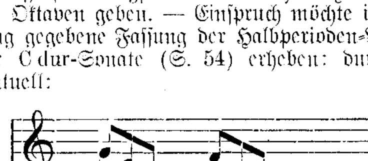
Neue Klaviermusik.

L. van Beethoven: Klavierwerke. Neue Ausgabe von Karl Friedberg. B. Schotts Söhne, Mainz und Leipzig. Bd. I Sonaten (Nr. 1—15), Bd. II (Nr. 16—32).

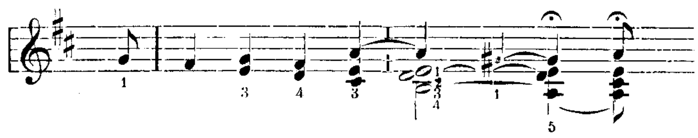
Diese neue Ausgabe von Beethovens Sonaten sieht schmuck aus: sie ist in guten dunkelgrünen Pappband mit Leinenrücken gebunden und trägt auf der Außenseite in Golddruck die einen Jünglingskopf umrahmende Umschrift „Ausgabe der Musikfreunde“, vier kleine Goldsterne in den Ecken und eine schwarze Einfassung. Mit dem Papier muß man zufrieden sein, der Druck ist groß und deutlich. So sind die äußeren Bedingungen an eine würdige Ausgabe des unvergänglichen Schatzes der Sonaten erfüllt. Karl Friedbergs, des Herausgebers, Name bürgt dafür, daß die Publikation den Anforderungen, die der Klavierspieler zu stellen berechtigt ist, genügt, d. h. wir haben in der Ausgabe den gewohnten Text, wie er durch Revision u. a. der ersten und späterer kritischen Ausgaben als authentisch anzusehen ist, haben da und dort den Vorschlag von Erleichterungen der Originalfassung für minder starke Spieler, haben so z. B. die zuweilen angebrachte Verteilung von Gängen auf zwei Hände, die das Original nicht vorsieht, haben Fingersätze, die man annehmen oder ablehnen kann und was dergleichen mehr ist. Nun ist es zwar sicherlich angebracht, da in der Gegenwart nicht allzu viele Exemplare von Beethovens Sonaten zur Verfügung stehen werden, gerade in diesem Jubiläumsjahre eine neue deutsche Ausgabe der Sonaten herauszubringen. Aber daß die Ausgabe der Sonaten die wäre, die ich mir für das Beethoven-Jahr 1920 gewünscht hätte, kann ich beim besten Willen nicht ganz behaupten. Wir haben allerlei Ausgaben der Sonaten des Meisters erlebt, in denen der Zutaten zum Originaltexte so viele waren, daß der Spieler da und dort ihrem Fallstrickwesen zum Opfer fallen mußte. So ist der Gedanke einer neuen, von subjektiven Erwägungen des Herausgebers gereinigten Ausgabe, die das möglichst getreue Bild der Originalfassung bietet, an sich mit Freuden zu begrüßen. Aber diese Ausgabe hätte doch m. E. eines Revisionsberichtes bedurft und hätte auch die Vorschläge zu gelegentlichen Erleichterungen gegenüber dem Originaltexte systematisch durchführen und über die Ausführung mancher Stellen den Spieler nicht im Dunkeln tappen lassen sollen. Dahin gehören z. B. die großen Trillerketten unter- oder oberhalb der melodischen Linien, die man jeden Winter in den Konzerten auf verschiedene Art wiedergegeben findet und die erfahrungsgemäß den im Hause Spielenden die größten Schwierigkeiten bereiten. Derlei Dinge hätten sich, ohne dem Text allzuviel Ballast beizufügen, in Anmerkungen unterbringen lassen, in einem Anhange aber hätte Friedberg einen Revisionsbericht geben dürfen, der sich mit den von ihm zu Rate gezogenen älteren und neueren Ausgaben und den Originalhandschriften (soweit sie vorhanden und einsehbar sind) auseinandergesetzt hätte. Ich weiß wohl, daß das eine äußerst mühsame und heute ganz erschöpfend zu leisten wohl unmögliche Arbeit ist. Aber das Hauptmaterial ist uns doch zugängig und so hätte sich, wenn auch keine Arbeit mit philologischer Akribie, so doch eine solche schaffen lassen können, die den Spieler über so manchen dunkeln Punkt des Textes würde aufgeklärt haben. Ich bemerke ausdrücklich, daß ich hier meiner persönlichen Auffassung über die Gestaltung einer neuen Ausgabe der Sonaten Beethovens Ausdruck gebe. Sie stellt keinen Tadel der Arbeitsleistung Friedbergs dar. Vielleicht ist es aber doch von Nutzen, wenn ich einige kleine sachliche Ausstellungen an dieser, die ich zu machen habe, aber auch mir zusagende Einzelheiten nicht unterdrücke. Ich betone dabei, daß ich etwa 20 Sonaten nach der Ausgabe durchgesehen resp. durchgespielt habe. S. 12 ist die Anmerkung verdruckt. Sie muß selbstredend heißen:



— S. 30, 4. Syst. Takt 7 ist die Verteilung der Begleitung auf beide Hände sehr zu billigen: das Original wird dadurch nicht berührt. — S. 32 fehlt die Anm. a zu Syst. 3 Takt 1 und 3: der Spieler findet sie erst S. 37 bei der entsprechenden Stelle. — S. 41 wird Takt 3 in Syst. 4 die ursprüngliche Oberstimme statt der zu Syst. 3 Takt 3 korrespondierenden Linie wiedergegeben, die sich in manche Ausgabe eingeschlichen hat. — S. 43 kann ich mich mit der in der Anmerkung angegebenen Erleichterung durchaus nicht befreunden: wem die gebrochenen Oktaven in beiden Händen zu schwer sind, möge sie wenigstens in der rechten Hand spielen und der linken die vollen Oktaven geben. — Einspruch möchte ich auch gegen die in der Anmerkung gegebene Fassung der Halbperioden-Abschlüsse im Trio des Scherzo der C dur-Sonate (S. 54) erheben: durch den Vorschlag Friedbergs, eventuell:

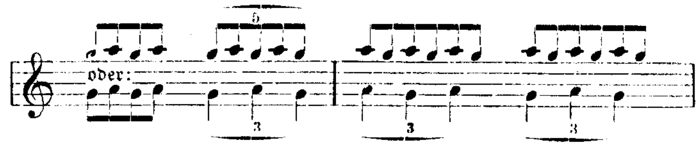


zu spielen, wird das Bild des Ganzen beeinflußt, dessen melodisches Schwergewicht in dem (vom Hauptsatze nicht unabhängigen) Basse liegt. Die Bedeutung der Triolen der Oberstimme liegt nur in der Energie ihrer fast starren Rhythmik und eine melodische Belastung ihrer selbst würde ihrem Sinne gerade beim Abflauen der Bewegung m. E. zuwider sein. — S. 67 Syst. 5 Takt 7 gehört das eingeklammerte b der Unterstimme ohne weiteres in den Text, da hier ein unleugbarer Druckfehler des Originales vorliegt. — S 82 f. bietet die Originalfassung. Andere haben den Legato-Bogen durchgeführt, der natürlich anzunehmen ist. Steht das Minore aber im Tempo des Majore? Ich halte dafür, es müsse etwas ruhiger als dieses genommen werden. — S. 121 Syst. 5 Takt 2 ff. hat nach meinen Aufzeichnungen Beethovens Skizzenbuch den langen Vorschlag. — Wenn Friedberg S. 122 Syst. 6 Takt 6 in der Anmerkung richtiger Weise, wenn auch ohne wörtlichen Zusatz, die durch den Umfang von Beethovens Klavier bedingte Kappung der Figuration der Oberstimme aufhebt und sie konsequent weiterführt, so hätte er bei parallelen Erscheinungen (in der d moll-Sonate aus Op. 31 etwa) ähnlich verfahren müssen. Vergl. dazu auch S. 125 Syst. 3 Takt 6. — Im F dur-Mittelsatze des d moll-Largos der Sonate in D (aus Op. 10) scheint mir die Tieflage Friedbergs Bezeichnung „Ein wenig schneller“ zu widersprechen. — S. 136 Takt 3/4 scheint mir der Fingersatz der linken Hand ganz unmöglich zur guten Wiedergabe der heiklen Stelle. Ich spiele nach meinem alten Meister Heinrich Ehrlich:
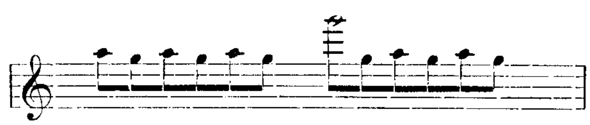


S. 196 Syst. 5 Takt 1 rührt die Verteilung des Ganges auf beide Hände vom Herausgeber her. —
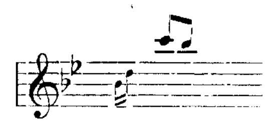
Noch einige Einzelheiten aus dem 2. Bde. S. 49 Syst. 5 ist die durch die Verteilung der Finger auf beide Hände im Takt 1 und 3 bewirkte Erleichterung doch wohl nur eine scheinbare. Namentlich bei dem gewählten Fingersatze, dem ich für Takt 1 nicht das Wort reden kann. — Auf die Fingersätze Friedbergs im einzelnen einzugehen, ist natürlich hier nicht gut möglich. An mancher Angabe im 1. Satze von Op. 53 stoße ich mich wohl nicht allein. — S. 110 Syst. 2 Takt 3 ist solch eine Stelle (weitere finden sich in den letzten Sonaten), wo eine Angabe zur Ausführung des Trillers wohl nötig gewesen wäre. Er hat mit der oberen Hilfsnote einzusetzen. Eine gleichfalls stark des Weges zur Ausführung bedürfende Stelle steht S. 114 in der gleichen Sonate: soll der Triller Syst. 3 Takt 5 mit der Hauptnote oder der Nebennote (die weiter unten Syst. 6 Takt 1 richtig nach dem Original angegeben ist) begonnen werden? Die Konsequenz der Linienführung bejaht die Frage. Nun hat aber Beethoven, wie Thayer mitteilt, selbst eine Erleichterung der Ausführung des Trillers, den er mit der oberen Hilfsnote beginnen läßt, und außerdem diese noch im Texte (as: s. o.) angegeben. Gleichwohl muß der Triller bei seinem ersten Auftreten mit der Hauptnote begonnen und kann im 7. Takte unter Beschleunigung oder Verlangsamung der Bewegung, also etwa:



so geführt werden, daß der Anschluß der darauf einsetzenden neuen Periode mit:



mühelos und glatt erfolgt. Ich rede der Verlangsamung der Trillerbewegung mit Rücksicht auf die periodische Gliederung das Wort. Im Hinblick auf die Energie der Bewegung läßt sich aber auch die Beschleunigung des Trillers verteidigen. — S. 206 möchte ich den Vorschlag der Anmerkung a (zu Syst. 4 Takt 3) nicht befürworten: das Abhacken der letzten Triole läßt sozusagen ein rhythmisches Loch entstehen, das mir die ganze Stelle verdirbt. Auch sehe ich die Notwendigkeit, die beiden Hände weiterhin ihre Aufgaben vertauschen zu lassen, um so weniger ein, als, wer die A dur-Sonate überhaupt und den F dur-Satz in ihr im besonderen bezwingen kann, einer Erleichterung wohl nicht bedürfen wird. Noch mehr trifft das auf eine Erleichterung schlimmer Art zu: in Op. 106. Wer möchte das spielen wollen (Syst. 3):

 usw.

ohne sich halb zu Tode zu ärgern?

Ich habe diese wenigen Bemerkungen, die sich leicht noch vermehren lassen würden, nicht hingeschrieben, um gegen Friedberg und seine Ausgabe zu polemisieren. Mir war es wie ihm um die Sache zu tun. Daß der hochverdiente Künstler und Herausgeber mir die Gelegenheit gegeben hat, an einem trüben, schneeschweren und nebligen Sonntag so viele Beethovensche Sonaten durchzusehen, dafür bin ich ihm herzlich dankbar und ich hoffe, daß seine Arbeit ihm und dem Verlage des Werkes Erfolg bringen möge.

W. N.

Neue Bücher.

Blessinger, Karl, Dr.: Die Ueberwindung der musikalischen Impotenz. Dr. Benno Filser Verlag in Stuttgart.

Eine Ergänzung seines „Die Musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung" betitelten, in der N. M.-Z. besprochenen Buches nennt der Verfasser diese seine neue Schrift. Sie stellt einen wertvollen Beitrag dar zu dem Pfitzner-Bekker-Streite, läßt Persönliches beiseite und ist mit einer einzigen Ausnahme, nämlich in puncto Mahler kühl und sachlich geschrieben, wie sich das für die Arbeit eines jungen Wissenschaft ers ziemt. Inhalt der Schrift und Stoffgliederung: Die Stellung der Musik — Einfall und Assoziation — Wesen der Potenz — Spekulation und Impotenz — Originalität und Genialität — Nationalismus und Internationalismus — Das jüdische Problem — Soziologisches. Auf rund hundert Seiten bearbeitet, was an sich schon Respekt herausfordert, denn es ist schwerer, den Stoff zusammenzudrängen, als ihn breit zu treten. Dr. Blessinger findet, daß Pfitzner zu weit geht, wenn er der Musik eine geradezu isolierte Stellung unter den Künsten zuweist. „Bewegung von innen nach außen", sagt Pfitzner. Blessinger gibt das selbstverständlich zu, gibt dem Bohrer aber noch eine Drehung, indem er hinzufügt: jeder Bewegung von innen nach außen muß eine Bewegung von außen nach innen vorangegangen sein. Ob nun nicht doch Pfitzner recht hat? Nicht indem er seinerseits den Bohrer noch weiter eindrückte, denn das wäre Spielen mit Begriffen, sondern indem er etwa sagte: Der Maler, Bildner, Dichter braucht Eindrücke von außen, den blindgeborenen Maler gibt es nicht, der blindgeborene Bildhauer war zwar schon da, aber er holte sich seine Eindrücke und Vorstellungen durch den Tastsinn, der Dichter und gar der Philosoph müssen eine Schulung des Verstandes durchgenommen haben, ganz aus Eigenem können sie nicht gestalten, und nur der Musiker, denken wir ihn uns selbst blind und taub geboren, ja ohne die einfachsten Elemente von Bildung, bringt seine Musik mit sich auf die Welt. Wenn sie auch nie jemand anders hören wird, in seiner Brust tönt sie. Daß die äußeren Voraussetzungen fehlen, diese Musik tönend für die übrige Menschheit zu machen, tut nichts zur Sache. Das läßt sich freilich nicht beweisen, aber wir lassen uns die Ansicht nicht rauben: Die Musik **kann** „die materielle Basis" entbehren, und eben dadurch trennt sie sich von allen anderen Künsten. In diesem Punkte schlagen wir uns auf Pfitzners Seite. Blessinger spricht sich sonst über den „Einfall" in klugen, die Beweiskraft in sich tragenden Sätzen aus, nur sind seine musikalischen Beispiele schlecht gewählt. „Wäre der Einfall das einzige Kriterium der Potenz, dann müßten die vielen Bearbeitungen fremder Themen, die Bach vorgenommen hat, gegenüber seinen Originalwerten an Wert weit zurückstehen." Ausgezeichnet gesagt, wenn sich Dr. Blessinger hier auch besser noch auf Händel berufen hätte. Indem der Verfasser unserer Schrift von primärer und sekundärer Assoziation spricht — die erstere setzt er an Stelle des „Einfalls" —, kann er eigentlich das ganze Kunstwerk durch Assoziation entstehen lassen. Das klingt ernüchternd, wir erfahren aber nachher doch, daß es auf Qualität dieser anknüpfenden Vorstellungen ankommt, sie müssen „konzentriert" auftreten. Das alles sind ja die schwierigsten, die Psychologie des künstlerischen Schaffens betreffenden Fragen. Auch Blessinger kann sie nicht lösen, aber er kann doch den Nebel etwas lichten und er braucht alle diese scharfsinnigen Ausführungen, um auf den „Futurismus" zu sprechen zu kommen, in welchem er eine „Gegenbewegung gegen die Impotenz" sieht und so gerechtig ihm die Existenzberechtigung keineswegs abspricht. Die unangenehmen Begleiterscheinungen der Aufdringlichkeit, ja selbst wieder die der Impotenz, müssen wir hinnehmen. Nichts kann darüber hinwegtäuschen, daß an unserem Tonsystem gerüttelt wird, doch müssen wir harren, bis das Genie kommt, das aus kindlichem Spiel Ernst macht und das statt mit der unverkennbaren Absicht, original zu sein, mit heiligem Ernst an seine Aufgabe geht. Daß die Rettung nicht von Mahler kommen kann, darüber sind wir uns schon lange klar, aber so schlecht, wie Blessinger den aus armen jüdischen Verhältnissen sich Emporarbeitenden gemacht hat, ist er doch nicht. Er haßt ihn förmlich, weil er zersetzend gewirkt habe. Wenn das tatsächlich der Fall, dann sind wir selbst schuld daran, aber mit Mahler hängt doch die ganze futuristische Richtung zusammen und an dieser — wir haben es ja bei Blessinger selbst gelesen — ist doch etwas Gutes und Berechtigtes. Wie nun? Die harten Ausdrücke über Mahler bilden den bedenklichen Punkt an dem uns vorliegenden Buche. Wer Klage führt, daß in der Musikschriftstellerei ein unfeiner Ton einreißt, der darf bei einem Künstler wie Mahler, er mag noch so impotent gewesen sein, nicht von „schmieriger" Empfindungswelt reden. — **In summa:** Die „Ueberwindung der musikalischen Impotenz" lernen wir aus der inhaltsreichen Schrift nicht, aber schon um dessentwillen möchte ich sie zum Lesen empfehlen, weil sie zu eigenem Weiterdenken anreizt und auch, weil sie in optimistischem Sinne gehalten ist und an eine Zukunft unserer Tonkunst glauben lehrt. Schon dieser feste Glaube ist in unserer Zeit heilig viel wert. Bekennen wir uns zu ihm, so **muß** wohl auch die Rettung kommen.

Alexander Eisenmann.

Schluß des Blattes am 15. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 5. Januar, des nächsten Heftes am 20. Januar.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Scheuer, O. F.: Rich. Wagner als Student. (Berühmte Männer als Verbindungs-Studenten I.) 4.60 Mk, kart. 5 Mk, geb. 7 Mk. Neuer Akademischer Verlag, Wien und Leipzig. 1920.

Moser, H. Joachim: Ach, du armer Judas. Musen-Verlag, München, 1920.

Schmidt, H.: Die Register der menschlichen Stimme. Kommissionsverlag von H. Brokonier, Hagen. 1919.

Kaufmann, Fr. Mord.: Das jüdische Volkslied. Jüdischer Verlag, Berlin. 1919.

— Die schönsten Lieder der Ost-Juden. 47 ausgewählte Volkslieder. Ebenda. 1920.

Lissauer, Ernst: Gloria Anton Bruckners. Verse in Prosa. Stuttgart, W. Meyer-Ilschen 1921.

Kapp, Jul.: Meyerbeer, geh. 20 Mk., geb. 27.50 Mk. Schuster & Löffler, Berlin

Rutz, Klara u. Ottmar: Typenstimmbildung zugleich die neue Ausdruckskunst für Bühne und Konzert. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Smend, Dr. Julius: Die römische Messe. Mohr, Tübingen.

Specht, Rich.: Richard Strauß und sein Werk I. Bd. mit Thementafeln, geh. 60 Mk., in Pappband 71 Mk., Halbleinen 75 Mk.

Altmann, Wilh.: Johs. Brahms. Briefwechsel mit seinen Verlegern, broschiert 28 Mk., geb. 35 Mk. Deutsche Brahms-Ges., Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen Kirchenmusik.

Von Dr. Benno Ziegler (München-Solln).

Die Fragen der katholischen Kirchenmusik in die Reihe der in der N. M.-Z. zu erörternden Probleme aufgenommen zu haben, ist ein Verdienst der Schriftleitung. Warum ein Verdienst? Zunächst deshalb, weil die Stimmen der Kirchenmusiker (A. Keil betont das sehr richtig in seinen Ausführungen: Ueber die jetzigen Zustände in der katholischen Kirchenmusik, N. M.-Z. Heft 16, S. 249 f.) in streng kirchlich geleiteten Cäcilienvereinsorganen keine entsprechende Berücksichtigung fanden, zweitens aber ganz besonders deshalb, weil durch Veröffentlichungen über Kirchenmusik in diesem Blatte das allgemeine Interesse an einem Zweige der Tonkunst wieder erwachen wird, der im Laufe unserer abendländischen Musikentwicklung lange Jahrhunderte der einzige Fruchtast am Baume der musischen Kunst gewesen ist.

Es ist ein Gebot der Stunde, die wirtschaftlichen Fragen künstlerischer Tätigkeit als erste zu betrachten, weil von ihrer Lösung die primäre Grundlage jeden künstlerischen Schaffens: die Existenzmöglichkeit des Künstlers, abhängt. Diese Voraussetzung läßt sich aber auch innerlich damit begründen, daß gerade in der Kirchenmusik der Aktivitätsradius, mit ihm der Aufgabenkreis der komponierenden, neuschaffenden Kirchenmusiker, durch die wirtschaftliche Durchschnittsbilanz wesentlich bestimmt ist. Um praktisch zu reden: Was nützt heute die Komposition einer Instrumentalmesse riesiger Ausmaße, wenn unter 500 Kirchenverwaltungen nur eine ihre praktische Aufführung ermöglichen kann? K i r c h e n m u s i k m u ß s e l b s t i n i h r e r k u n s t v o l l s t e n F o r m A l l g e m e i n g u t w e r d e n k ö n n e n. Das ist der oberste Grundsatz, der die Erörterung der wirtschaftlichen ebenso wie der künstlerischen Probleme aller Kirchenmusik beherrschen muß. —

Um einen richtigen Einblick in die augenblicklichen wirtschaftlichen Verhältnisse des Standes der Kirchenmusiker zu bekommen, muß man bedenken, daß — wie heute überall — den finanziellen Interessen der Arbeitnehmer die Spartendenz des Arbeitgebers gegenübersteht. Gerade in diesem Zusammenhang darf man aber nicht vergessen, daß der Stand der katholischen Kirchenmusiker in den Priester-Chorregenten eine Kategorie von Kunstausübenden birgt, die man sonst nicht wieder findet; diese bringen wohl auch ihrerseits einer entsprechenden Entlohnung ihrer Musikertätigkeit Verständnis entgegen, vertreten aber andererseits als Geistliche, die durch die mit ihrem Stande verknüpften seelsorgerlichen Rechte auch stabile, für ihre familienlose Existenz nicht unbeträchtliche Nebeneinkünfte beziehen, den Laienmusikern gegenüber den Standpunkt der Arbeitgeberin Kirche. Dafür bezeichnend ist eine Aeußerung eines geistlichen Chorregenten einer Stadtpfarrkirche Münchens, der erklärte: die wenigen hundert Mark, die er im Laufe des Jahres für seine Chorleiterdienste beziehe, erachte er als hinreichende Entschädigung für seine Bemühungen. Die kirchliche Behörde hat nun aber bezüglich der Kirchenmusikerbesoldung aus naheliegenden Gründen sich fest auf diese Kategorie von Kirchenmusikern und ihre bescheidenen Forderungen gestützt; und der alte Staat ließ skrupellos das Ministersiegel daruntersetzen. Ein zweiter Personenkreis, der in edler Begeisterung — um Gottes Lohn — die Kirchenmusik in den Tausenden von Markt- und Dorfkirchen des weiten Landes pflegte, war der Lehrerstand. Verfassungsgemäß war der Kirche das Recht zur Inanspruchnahme seiner Dienstleistung zugestanden und im Gefühle dieser gesicherten Wohlversorgtheit kam es ihr gar nicht darauf an, zuzusehen, wie trotz eines hohen Aufwandes redlichen Verantwortlichkeitsgefühls von Seite der Lehrerorganisten ihre Petenten um ein den allgemeinen Wirtschaftsverhältnissen entsprechendes Gehalt an dem vom Staate sanktionierten Selbstbewußtsein der Kirche sich elendiglich die Hörner abstoßen mußten. So lagen die Dinge bis zur Errichtung der neuen Deutschen Verfassung.

Der Kirche, die sich bisher ihrer wirtschaftlichen und künstlerischen Verantwortlichkeit in Sachen der Kirchenmusik kaum bewußt war, geschweige denn dafür ein Opfer gebracht hätte, die den Opfersinn an ihren Untergebenen gerne sah, aber nach Art von Königen mit einigen freundlichen Worten ihren Dank abzustatten sich gewöhnte, war nun auf einmal neben der Nutznießung auch die Sorge für den Stand der Kirchenmusiker zugefallen. Was wäre nun näher gelegen, als daß die Kirche — getreu ihrer großen Tradition — mit allen Kräften Kunst und Künstler sich gesichert, ein gediegenes Fundament für die Kirchenmusikgeschichte der Zukunft geschaffen hätte. Anstatt einer großzügigen, gerade in dem Augenblick glücklich durchführbaren Neuregelung erging an die Pfarrämter die oberhirtliche Verordnung, es sollten mit den Kirchenmusikern möglichst auf dem Boden der bestehenden — bereits unhaltbar gewordenen — Vereinbarungen Verträge zum Abschluß kommen. Und das Feilschen begann. Auf wie fruchtbaren Boden die Mahnung der kirchlichen Behörden gefallen war, beleuchtet folgende Tatsache: in einem Vorort Münchens bekam ein Kirchenmusiker im Frühjahr 1920 für 3/4jährige opferfreudige Arbeit im Jahre 1919 sage und schreibe 100 (mit Worten: einhundert) Mark. Der Laufpaß für die Ernstzunehmenden, das war also das Ergebnis des Mahnrufes der Bischöfe.

In der Folge haben die Kirchenmusiker, denen es die Zeitumstände versagten, sich um einen anderen Brotgeber umzutun, es versucht, auf dem Wege der Organisation ihre berechtigten Forderungen durchzusetzen. Im Rheinland hat die Bewegung schon weit um sich gegriffen. Ihr Sprachrohr ist „Der katholische Organist“, Verbandsorgan des Allgemeinen Deutschen Organistenvereins (Sitz Düsseldorf [1]).

Für seine wirtschaftlichen Interessen zu sorgen ist also heute jedem Kirchenmusiker ohne weiteres möglich. Er braucht sich nur der bestehenden Organisation anzuschließen, die im „Reichsverband Deutscher Kirchenangestellten“ mit dem Sitz in München nach dem Grundsatz der christlichen Gewerkschaften für ganz Deutschland zentralisiert ist. Gerechtfertigte Forderungen werden von dieser Stelle mit dem nötigen Nachdruck bei den kirchlichen Behörden vertreten. Richtlinien für die Grenze zwischen Hauptamt (Chorleiter, Organisten an Pfarrkirchen großer Pfarrsprengel usw.) und Nebenamt (in allen Fällen zeitlich beschränkter

[1] Für die Denkungsart der Kirchenmusiker ist es bezeichnend, daß ihr wirtschaftliches Kampfblatt nach Kräften dem künstlerischen Neuaufbau zu dienen bestrebt ist.

Dienstleistungen) sind formuliert; dementsprechend auch die Grundtarife festgesetzt.

Worauf es heute in weit höherem Maße ankommt, ist die Stellungnahme der Kirche selbst. In der Hoffnung, im entscheidenden Augenblick nach irgend einer Seite einen Ausweg zu finden, haben es die kirchlichen Behörden auf den wirtschaftlichen Ansturm der Kirchenmusiker ankommen lassen. Die Bedeutsamkeit der mit der Selbstverantwortlichkeit für die gesamte Kirchenmusik ihr restlos zugefallenen kulturellen Mission hat die Kirche unterschätzt; sonst hätte sie aus eigenem Antrieb und aus eigener Kraft — wie etwa Staaten und Städte für ihre Orchester, Theater, Sammlungen usw. aufkommen — wenn auch unter Opfern für ihre Kirchenmusik sorgen, hätte über das ganze Land hin einheitliche Neuorganisationen, am Sitze eines jeden Ordinariates nach außen Leben hinauspulsierende Zentralstellen umgehend schaffen müssen. Daß die Kirche das selbst nicht fühlte, ist in ihrer bisherigen, jeder Initiative baren, weil doch im wesentlichen gebundenen Stellung zur Kirchenmusik begründet, daß sie aber auch für die Stimmen von außen, die ihr die Notwendigkeit durchgreifender Maßnahmen, ja sogar ins einzelne gehende Vorschläge zuflüsterten, taube Ohren hatte, zeugt von einer beispiellosen Kurzsichtigkeit, die durch allerhand Tatsachenmaterial treffend illustriert wird. Was A. Keil in dem schon genannten Aufsatz für den deutschen Südwesten als symptomatisch angibt, daß man nämlich den Forderungen der Fach-Kirchenmusiker durch Anstellung von Dilettanten oder 3- bis 9-Monatkurs-Organisten (die natürlich auch Dilettanten sind!) ein Schnippchen schlagen wolle, ergänzt ein mir zugegangener Bericht eines befreundeten Chorregenten aus der Südostecke Bayerns; der schreibt, manche Pfarrer gingen damit um, Handwerker auszubilden, weil sie mit solchen billiger durchkämen. Also muß wirklich in Dingen der Kunst, in Dingen einer Volkskunst, wie sie die Kirchenmusik sein sollte, der leidige Mammon den entscheidenden Ausschlag geben! Ich sage vor dem ganzen Leserkreis der N. M.-Z. — und werde die Bestätigung aller finden, die aus eigener Erfahrung von der gesetzlichen Anerkennung der Kirchenumlagen zur Beschaffung der Mittel für Kultuszwecke wissen, — die Kirche hat die Mittel, oder kann sie sich auf legalem Wege verschaffen! Hat sie doch auch die Mittel für politische, die Mittel für Ausstattungszwecke! Nur für die Kirchenmusik, die zum Ritus gehört, die seit vielen Jahrhunderten mit ihm aufs innigste verknüpft ist, für diese Kirchenmusik gibt die Kirche vor, keine Mittel zu haben. Wer in aller Welt wollte ihr das glauben! Doch gut; laßt die Orgeln verstauben, verkommen, laßt die Kirchenmusik durch Damen oder Kapläne leiten, die in den Klerikalseminaren etwas vom Choral und dann noch etwas von Haller und Witt und vom Cäcilien-Vereins-Katalog gehört haben, laßt sie hintreten vor die Freiwilligenchöre, über deren Einschulung ein befreundeter Fachmann mit folgenden Worten berichtet: „Der Weltkrieg war gewiß kein Kinderspiel, aber der Krieg gegen die Dummheit, Trägheit und Eitelkeit ist noch tausendmal schlimmer und man braucht schon eine Division ‚Herkuleser', um nur die Stellung zu halten", laßt das alles so kommen, aber glaubt ja nicht, daß man in 100 Jahren noch von einer katholischen Kirchenmusik um 1950 etwa sprechen wird. Die Werke der Glanzepoche des Vokalstiles (Palestrinas, Orlando di Lassos und anderer Meister) werden den Berlinern in Kirchenkonzerten vorgeführt werden, die klassischen und nachklassischen musikalischen Herolde des Messetextes (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt, Bruckner, Rheinberger u. v. a.) werden vielleicht noch in Wien, Salzburg und München weiterleben, die kirchlichen Werke der Griesbacher, Höfer, Renner, Rüdinger und aller unserer bedeutenden Zeitgenossen werden nie rechte Auferstehung feiern können. Das weite, weite Land aber wird trotz der 4000 Nummern des Cäcilien-Vereins-Kataloges und trotz neuerstellter Kirchengesangbücher trostlos verarmen.

Wer die Geschichte der katholischen Kirche kennt, wird es nicht für wahrscheinlich erachten, daß defaitistische Haltung einzelner Diener der Kirche der kirchlichen Musik-Kulturgeschichte, die sich künstlerisch in aufsteigender Kurve befindet, einen ungeschlachten und unrühmlichen Schlußstein zu setzen vermag. Ebenso wie seit etwa zwei Jahrzehnten die Umformung in ideeller, so wird in diesen Jahren die in wirtschaftlicher Hinsicht eine gesunde Basis für eine neue Aera kirchenmusikalischer Werterzeugung anbahnen. Die kirchliche Gemeinde jedenorts hat es durch ihre Vertreter in den Kirchenverwaltungen in der Hand, an diesem Neubau mitzuwirken; finde sie doch endlich den Mut, selbst zu bestimmen, wofür ihr sauer verdientes Geld hingegeben werden soll!

Gegen die möglichste Einschränkung der Mittel, wie sie die Zeit gebieterisch fordert, wird man auch vom streng künstlerischen Gesichtspunkt aus keinen irgendwie stichhaltigen Grund anführen können, weil die Kunst auch in bescheidenerem Rahmen Vollwertiges zu leisten vermag; hingegen muß mit aller Deutlichkeit betont werden: entweder beläßt die Kirche die Pflege der kirchlichen Kunst in der Hand von Künstlern und entschließt sich dann, ihren Kirchenmusikern, so wie jeder Fabrikherr und Kaufmann seinen Arbeitern oder der Staat seinen Beamten, ein entsprechendes Entgelt zuzusichern, oder aber sie verzichtet auf die musische Kunst im Gotteshaus, legt die Ausübung des Orgelschlagens und die Ueberwachung der Gesänge in die Hände von billiger arbeitenden Handlangern und geht mit vollem Bewußtsein und unter ganzer Verantwortlichkeit der Zeit eines Kirchenmusikstiles entgegen, gegen den die vielgeschmähte Landmesse des 18. Jahrhunderts den Ausdruck tiefster Religiosität und erhabenster Feierlichkeit bedeuten würde. Wie die Kirche den dann unvermeidlich eintretenden, auf Jahrhunderte hinaus nicht wieder gutzumachenden kirchenmusikalischen Lotterzustand mit den Vorschriften des „Motu proprio" und ihrem Gewissen in Einklang zu bringen vermag, oder den damit gleichzeitig angerichteten seelsorgerlichen Schaden wettmachen wird, ist ihre eigene Angelegenheit.

Klavierstücke von Gottfried Kirchhoff und ungenannten Meistern aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts.

Besprochen von Th. W. Werner.

Die Musikhandschrift Nr. 146 des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover ist in dem 8. Hefte des ersten Jahrgangs (1918/19) der Zeitschrift für Musikwissenschaft beschrieben worden. Ihre Charakterisierung als „Klavierbuch" gründet sich einmal auf die Beobachtung, daß die in ihr enthaltenen zahlreichen Gesangstücke — meist Arien, zum Teil aus Händelschen Opern — zum Vortrag am Klavier eingerichtet wurden, dann aber auch, und besonders, auf den Umstand, daß ihr dem Denkmal erst das Gepräge einer Quelle gebender Inhalt eben Klaviermusik ist.

Aeußere Merkmale legten nahe, die Zusammenstellung der Handschrift etwa in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, zwischen die Jahre 1723 und 1731, zu verlegen. Eine Betrachtung der Klavierstücke als des wichtigeren Teils ihres Inhalts soll die Datierung auf dem Wege der inneren Kriterien prüfen und wird den Wert des Fundes als geschichtlicher Quelle erweisen.

Im Hinblick auf das Schaffen Georg Friedrich Händels, von dem sie einige bisher unbekannte Stücke aus der Jugendzeit überliefert, nimmt die Handschrift der authentischen Ausgabe[2] von 1720 gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie das Jugendbuch[3] Walsh's Raubdruck[4] von 1733 gegenüber: Jugendbuch und Handschrift stellen Vorstufen für die Druckausgaben dar, Vorstufen, nicht Vorlagen.

Die zusammenfassende Kraft des Großen stand den Kleinmeistern, von denen hier gehandelt werden soll, nicht zu Gebote: neue Entwicklungsmöglichkeiten der Form auszuspähen, oder das überkommene formale Gut mit neuem Inhalt zu erfüllen, gelang ihnen nicht, und so suchten sie, jedem Druck von außen preisgegeben, andere Wege, ohne immer ein Ziel zu haben; diese Versuche geschahen auf Kosten der musikalischen

Form, deren Herrschaft in einem an den Anfang des 18. Jahrhunderts zu setzenden Musikbuche erwartet werden wird, der Suite.

Der grundsätzlichen Beibehaltung aller in der Nürnberger Suite festgelegten Tänze — Allemande, Courante, Sarabande, Gigue — durch Joh. Krieger, Joh. Pachelbel, J. S. Bach und Gottlieb Muffat[5] tritt ein Verfahren zur Seite, das die Ersetzung eines oder mehrerer der ursprünglichen Tänze durch andere Bildungen gestattet; zu ihm bekennen sich mit Händel die Meister unseres Klavierbuchs.

In G. Kirchhoffs[6] Suiten hält der Block des ersten Tanzpaares noch zusammen; das zweite ist völlig aufgelöst: andere Gestalten, zum Teil nicht mehr tanzmäßigen Gepräges, nehmen die Stelle der Sarabande und der Gigue ein.

Die Gruppe der anonymen Suiten zeigt das Bild größter Zerfahrenheit. Zwei Stücke, eine vollständige (in F, fol. 40r) und eine nur in zwei Sätzen (in A, fol. 83v) überlieferte Suite, bewahren das erste Tanzpaar; ja, die erste läßt ihm nach einer Aria $^2/_4$ und einem Rondeau C eine Gigue folgen, löst sich aber auf andere Weise vom Typus los, indem sie, da der dritte Satz die Mollparallele wählt, das sonst durchweg unversehrt bleibende Band der den Sätzen gemeinsamen Tonart aufgibt. Einen Satz der ursprünglichen Vierheit rettet eine nicht als solche bezeichnete Suite (in A, fol. 76v). Die völlige Auflösung der Form vollziehen die übrigen Stücke ([Suite] in Es, fol. 8v, [Suite] in B, fol. 25r, Partie in G, fol. 78v).

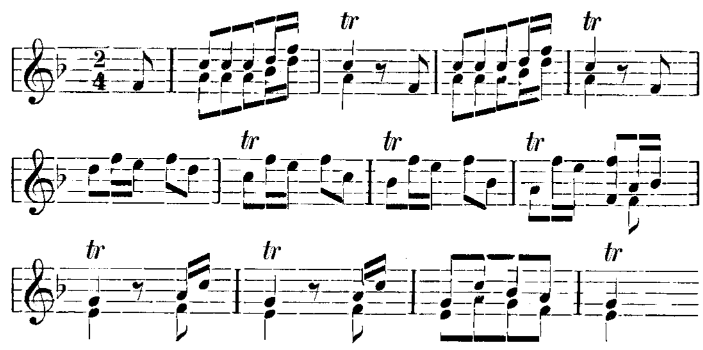
Eine mittlere Stellung nimmt das Werk des Monsieur Schmidt[7] (Suite in B, fol. 20v) ein: er rückt unter Auslassung der Courante den ersten und dritten Satz, die Allemande und die Sarabande, zusammen und schließt nach Einführung einer Bourrée und eines Menuett mit der Gigue; die Sarabande ist — einzige Anwendung dieses Kunstmittels in der Handschrift — mit einer variatio versehen; das Menuett soll nach einem alternierenden in der Variante wiederholt werden.

Der Auflösungszustand der Suitenform — bei einem Teil der Stücke mäßig weit, dann aber bis zu völliger Zerreibung der alten Bildungen gediehen —, der in seinem Scheitelpunkte die Entsprechung in der formalen Beschaffenheit der Suite Telemanns hat, spiegelt das Wesen der allgemeinen Geistesverfassung jener Zeit wider.

Das Streben, den Menschen von der überlieferten Autorität zu entfernen, ihn auf sich selbst zu stellen, ohne ihm für das Genommene Ersatz zu bieten, führte zu einer inneren Leere und damit zur Beschränkung auf das Naheliegende, zum Unvermögen, den Blick von der Erde zu erheben. Die Philosophie begreift die Welt aus der Vernunft, ohne indes der verachteten Erfahrung entraten zu können; in der weltlichen Dichtung ist eine so tragische Erscheinung wie die J. Ch. Günthers nur als Ergebnis der Ratlosigkeit beim zaghaften Uebertritt in eine neue Gesinnungssphäre zu verstehen; die religiöse Dichtung vollzieht den Uebergang vom objektiven Bekenntnisliede zum subjektiven Erbauungsgedicht, in dem nicht selten trockene Verständigkeit waltet; sie reicht der Musik Texte, die ihrer Richtung auf das Individuelle (die Arie war neben dem Chore erschienen) entgegenkommen. Die Bewertung des Lebens durch die Vernunft fördert die Neigung zur Kritik, die eine gleichmäßige, etwas nüchterne Helle verbreitet; zu Ende gedachte Gedanken müssen einer Vielheit von Einzeleinfällen weichen, die den Geist leicht und immer neu beschäftigen, nicht ihn erregen und frühzeitig in der Atmosphäre einer inneren Kämpfen abholden, selbstsichern Heiterkeit des Gemüts stecken bleiben. Sperontes[8] trifft den Geist seiner Zeit, wenn er von sich sagt:

Also leb' ich in der Welt,
Wo ich mit Vernunft belache,
Was man sonst vor heilig hält;
Denn ich prüfe jede Sache,
Wie sie in die Sinne fällt.

Diese rationalistische Lebensanschauung in Verbindung mit einer dem Galanten geneigten Geschmacksrichtung wirkt nicht nur auf die äußere Gestaltung, sie wirkt tief in das Innere des Kunstwerks hinein. Sie verschuldet die Lösung des aus dem rein Musikalischen entspringenden Schaffens dieser Meister von jedem tieferen Sinne, von jeder Bezogenheit auf Dinge, die auch nur ein wenig außerhalb der „tönend bewegten Form" liegen. Ihre Musik wendet sich an das physische Ohr, das als „Tor der Seele", wie der geistvolle Begründer der hannoverschen Sammlung August Kestner es versteht, von ihr nicht in Anspruch genommen wird. — Die Folge des Mangels an innerer Durchwärmung ist für das musikalische Kunstwerk der Kleinmeister in dieser Zeit äußerer Erstarrung: nicht Entwicklung — Wiederholung ist das leitende Kompositionsprinzip:



Diese Melodie Kirchhoffs ist die Aeußerung eines „vernünftigen" Menschen; einzig die Angst vor der Undeutlichkeit spricht aus ihr: das sofort eintretende Wiederaussprechen jeden in den engen Bezirk des Taktes gebannten Einfalls, das wir geneigt sind, als auf Geschwätzigkeit beruhenden Mangel zu buchen, kann allerdings auch etwas anderes bedeuten, nämlich: bewußte Abkehr vom Barock, die die bildenden Künste und die Literatur schon vollzogen hatten. Im gleichen Sinne ist wohl auch die in der Handschrift hundertfach als Motivglied und Motivabschluß erscheinende Floskel  zu werten: sie ist Rokokogut. Das Charakteristikum der barocken Schlußformel: der die Entscheidung verzögernde Vorhalt wird in sein Gegenteil, in die Antizipation verkehrt. Die Kadenz, auf die durchsichtigste Gestalt zurückgeführt, verschmäht oft auch, wo die Melodieführung dazu einlädt, die Ergreifung der Unterdominanttöne im Baß; statt ihrer wählt sie den Quartsextakkard, der nun überhaupt an dieser Stelle zu großen Ehren kommt. Als Ersatz des mit dem Vorhalt verschwundenen harmonischen Reizes erscheinen dann und wann in der Klausel harmoniefremde Töne; außer den Terzabschritten mit ausfallendem Durchgangstone[9] gibt es Bildungen wie diese:

fis'' e'' fis'' d'' cis'' d'' | d''   c'' d'' f' a' | b'
d g a A | d   es f F | B

d'' a'' g'' f'' | e''   d'' a' g' f' | f'
b h g | c''   b c' c' | f

Sie stechen in einem Satz, der der Parallelführung von Konsonanzen breiten Raum gewährt, bedeutungsvoll und nicht ohne prickelnden Reiz hervor.

Die Melodiebildung steht unter den Gesetzen der Diatonik; Chromatik tritt flüchtig in einem Menuett Kirchhoffs auf und findet sich ausgebreiteter in der einen im Vergleich zum übrigen Inhalt modernen Standpunkt einnehmenden Partie in G, fol. 78v. Die Tonleiter, meist in abwärtsgehender Bewegung, ist über längere und kürzere Strecken ein wichtiger Teil der kompositorischen Technik. Sprünge werden zwar nicht immer, aber in der Regel nachträglich ausgefüllt; Akkordzerlegungen als Mittel zur Motivgestaltung sind immerhin selten. Die Motiventwicklung aus einem wiederholt ausgegebenen Tone, die Chrysander auf französischen Ursprung zurückführen will, kommt vor; seltener ist das Umspielen der Melodietöne mit ausgeschriebenen Ziernoten: diese nüchterne Kunst will Klarheit; mehr als den Triller, den Pralltriller und den Sekundvorschlag nimmt sie nicht an. Oft sind ihre Motive nicht mehr als Klavierfiguren, wodurch leicht ein etüdenhafter Charakter sich ausbildet; mit Glück wird namentlich in den letzten Stücken der Handschrift das Musikalische in den Dienst des Klavieristischen gestellt.

Die Beschleunigung der Bewegung vollzieht sich mit Hilfe der Halbierung der Notenwerte; wird die gerade einmal von einer Triolenbewegung abgelöst, so geschieht dies nicht immer mit verständlichem Grunde; auch die Rückführung einer dreiteiligen in die gerade, ja, sogar einer raschen in die nächst langsamere Bewegung geht selten ohne Verletzung des rhythmischen Gefühls ab. Interessanten Wechsel zwischen zwei und drei Akzenten im Takt bei gleichbleibenden Werten (Lesung im $^6/_8$- und $^3/_4$-Takt) zeigt die Courante aus Kirchhoffs Suite in d, fol. 29 v.

Der Formalismus, in dem die Eigenheit der sofortigen Wiederholung des soeben ausgesprochenen Einfalls beruht und der bedeutungsvoll für die äußere Ausgestaltung des ganzen Gebildes wird, treibt zur Wiederholung ausgeführter Gedanken und zur Sequenz: thematische und Motivwiederholungen finden sich oft in der Oberquinte (Unterquart) und kommen auch auf der benachbarten Tonstufe vor; im Gebrauch der Sequenz sind die Komponisten der Handschrift verschwenderisch, aber nicht immer geschickt. So vergreift sich der Verfasser der [Suite] in B, fol. 25 r, wenn er in der Aria zum Zwecke der Modulation von Sp über D, P und D zur T das Taktmotiv viermal wiederholt; in dieser Zeit und Umgebung mutet die reale Uebertragung des Motivs auf die andere Tonstufe sehr merkwürdig an: für eine Sequenz, die stilgerecht in der Tonart verharren sollte, wäre die tonale Uebertragung der Motive angemessen und die Modulation würde, wie dies z. B. bei Händel zu beobachten ist, den Abbruch der Sequenz zur Folge haben müssen. Kirchhoff verdirbt sich die Allemande der Suite in B, fol. 36 v dadurch, daß er die Sequenz ebenfalls zu einer Modulation mißbrauchend die Zügel aus der Hand verliert und einen Takt zu früh in die Zieltonart gerät.

Bei aller Schlichtheit der Stücke nach Inhalt und Anlage sind die Forderungen an die Spieltechnik nicht immer gering: das Uebersetzen der Hände und ihr Ineinandergreifen, die Bewältigung von Tonleiter- und Akkordpassagen durch eine und ihre Verteilung auf beide Hände, jene speziellen Klavierfiguren, die einem der äußeren Finger immer dieselbe Taste geben, während die andern wechselweis die Melodietöne berühren, oder umgekehrt: der Vortrag der Melodie durch einen äußeren (meist den fünften) Finger im Wechsel mit einer Triller- oder Tonleiterbewegung der andern — alles dies wird vom Spieler gefordert.

Mehr als zweistimmig wird der Satz selten; die Mittelstimmen beanspruchen gemeinhin keine Geltung und eine wirklich selbständige Führung dreier Stimmen tritt nur episodisch auf. Der Klaviersatz macht es unwahrscheinlich, daß außer an den sehr wenigen bezifferten Stellen Füllnoten gegriffen worden wären. Das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander ist das der Monodie: die Oberstimme ist Trägerin der Melodie; sie wird von der Unterstimme, die sich nur ausnahmsweise an der motivischen Arbeit beteiligt, harmonisch gestützt. Seine Aufgabe, die Harmoniebewegung zu verdeutlichen, bewahrt den Baß vor allen verwickelten Bildungen: entweder geht er im Gleichschritt und gern parallel zur Melodie, oder sein Zeitmaß ist, wenn er nicht die bekannten Begleitfiguren auszuführen hat, um das Doppelte langsamer. Durchgangstöne, die ihm einen Schimmer von Selbständigkeit geben könnten, sind verpönt; längeres Verweilen auf einem Tone wird durch den Wechsel mit seiner Oktave belebt, eine Bewegung, die geeignet ist, den Baß auf dem Klavier klingend zu erhalten und die im Murki ihr Ziel und ihre Grenze findet. Spielfiguren im Sinne, nicht unter dem Einfluß Albertis treten seltener in der linken als in der rechten Hand hervor.

Daß die Harmonik dieser Musik kein Neuland sucht, erhellt daraus, daß der mit Vorsicht gebrauchte Akkord der verminderten Septime in dieser Sprache als etwas Außerordentliches wirkt; der Klang der neapolitanischen Sext ist wohl das stärkste der zur Verwendung kommenden harmonischen Mittel. Von gediegener Satzkunst zu reden ist angesichts der Artung der Mehrzahl der Stücke nicht angängig; doch ist die Stimmführung im Sinne der Schule, weil sie Problemen aus dem Wege geht, meist einwandfrei. Kontrapunktische Behandlung der Linien ist fast das ganze Buch hindurch ausgeschlossen; kaum, daß dann und wann ein imitatorischer Anfang — nicht in den Stücken der namenlosen Meister, wohl aber in denen von Kirchhoff (und Händel) — an eine frühere Praxis gemahnt.

Von einer thematisch-motivischen Entwicklung, wie sie die frühere Generation, wie sie, um einen Namen zu nennen, Böhm in Lüneburg kannte, von einer Um- und Durchbildung der Motive, einer Ausschöpfung der aufgestellten Gedanken, die den inneren Weg zur Sonate hätte bedeuten können, ist hier, wie gesagt, die Rede nicht. Der Gedanke, durchaus an der Oberstimme haftend, wird nicht verarbeitet, sondern seiner melodischen Beschaffenheit nach unverändert wieder und wieder zur Schau gestellt: Thematisches wird von seiner Wiederholung durch Nichtthematisches, das in Spielfiguren von größerer oder (meist) geringerer Ausdruckskraft üppig wuchert, getrennt. Der Weg zur Sonate, wo er betreten wird, führt von außen an diese Form heran: ein zweites Thema keimt in der Tonart der Dominante empor und wird im zweiten Teil in der Tonika wiederholt. Die Langsamkeit in der Entwicklung einer der Instrumentalmusik sonst naheliegenden Ausnutzung der Gegensätze beruht nicht zuletzt auf ästhetischen Bedenken, und so sind die Formen der einzelnen Sätze fast durchweg suitenhaft; sie sind, im Großen gesehen, einfach, bieten aber im Einzelnen das Bild buntester Mannigfaltigkeit. Sie schlechthin in die Gruppe der zwei- und dreiteiligen Liedformen einzureihen, verbietet ihr Inhalt, der dem Nichtthematischen, den Spielfiguren in Sequenzen, Wiederholungen und immer neuen Bildungen breitesten Raum gewährt.
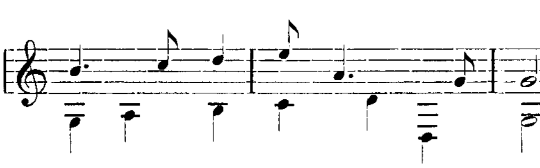
Wegen dieser Buntheit des melodischen Inhalts wurde der Versuch gemacht, die Form von einer andern Seite, von ihrer Harmoniebewegung her zu erfassen. Es zeigte sich, daß neben leicht zu übersehenden Verhältnissen (im Menuett) verwickelte Bildungen namentlich im Werk Kirchhoffs zutage treten. Gegen die Logik der Harmonieverbindungen ist kein Einwand zu erheben: weder Kirchhoffs noch der ungenannten Meister Kunst neigt zum Experiment; sie kennt nicht den Trugschluß, geschweige denn ein Nebeneinandersetzen von Farben, die nicht in engster Verwandtschaft stehen; Dominant- und Plagalschlußwendungen vermitteln die Uebergänge. Aber dieser sichere Weg führt oft zu entfernten Zielen; der Ort des entlegensten ist die erste Hälfte des zweiten Teils. Die Frage, ob der oft so lebhaften Harmoniebewegung die Bewegung der Melodie folge: ob diese eindringlicher, ausdrucksvoller, oder auch nur äußerlich erregter werde, wo jene mit weiterer Entfernung von der Haupttonart dazu einlädt, diese Frage muß für den größten Teil der Stücke mit „Nein" beantwortet werden: auch an solchen Stellen findet keine motivische Entwicklung, sondern nur eine motivische Wiederholung statt.

Schwerer als diese Inkongruenz wirkt indessen bei der Verpflanzung ganzer Gedankenreihen an einen andern Ort der Mangel an folgerichtigem Denken, der sich bei der Anstückelung dieser Reihen an das Vorhergehende geltend macht: die Bindung erfolgt rein musikalisch, sie quillt nicht mit Notwendigkeit (oder dem Scheine der Notwendigkeit) aus dem Vorhergesagten; sie vollzieht sich nicht logisch, sondern chronologisch und bleibt deshalb äußerlich. Kirchhoff wünscht in der Courante der Suite in g, fol. 15 r, das Thema gegen Ende des Satzes in der Originaltonart noch einmal zu bringen; da es aber moduliert, würde er in die Dominante, ja, wohl gar, wie zu Anfang, in die Paralleltonart geraten; kurz entschlossen bricht er es nach den ersten beiden Takten — seine Themen finden ihre Grenze oft am Taktstrich — ab und flickt einen längeren Gedanken, der im zweiten Teil schon einen Schluß auf der Dominante herbeigeführt hatte, in die Oberquart (Unterquint) transponiert an und landet auf diese Weise glücklich in der Tonika. — Sieht man die Suiten Bachs an, so erkennt man, in wie geistvoller Weise solche Bindungen vollzogen werden können. Auch Händels Suiten der authentischen Ausgabe stehen zum Teil in der Behandlung des Problems auf hoher Stufe. Nicht gegen die Tatsache der Wiederaufnahme schon vorgebrachter Gedanken — sie ist ein wesentliches Merkmal des Suitensatzes — ist das Bedenken gerichtet, sondern gegen die unter der
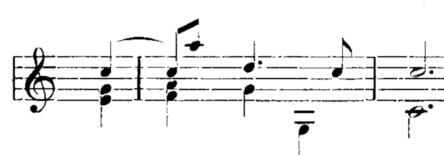
Hand der Kleinmeister oft einen spielerischen Charakter annehmende Art ihrer Verknüpfung mit dem Körper, dem die Glieder dann und wann weniger entwachsen als angeleimt erscheinen. —

Wie die in der Handschrift 146 des Kestnerschen Nachlasses aufbewahrten Stücke Händels von verschiedenem Wuchs sind, wie in dem hier gebotenen Abriß seines Schaffens sich neben Höhen Tiefen zeigen, so ist auch das Niveau des übrigen Inhalts der Handschrift an Klaviermusik keineswegs gleichmäßig eben: hinsichtlich der Qualität, die von der Individualität der Meister, ja, innerhalb des einzelnen Lebens von der Stunde des Schaffens abhängt, findet sich neben manchem weniger gelungenen auch manches wohlgeratene Stück; ein Blick auf den Stil der Kompositionen läßt eine Linie erkennen, die auf J. Pachelbel zurückreichend über Zachow einerseits zu Dom. Scarlattis Glanz und Spielfreudigkeit, auf der andern Seite aber in das Lager der Liebhaber graziöser Galanterien reicht: sie führt vom Innerlichen zum Aeußerlichen, vom Innigen zum Kapriziösen und zum Anmutigen, beide Male mit einem Stich von Philisterhaft-Vergnügtem. Ein Stück, die Suite in F, fol. 40r, stellt sich namentlich in den beiden letzten Sätzen[10], einem Rondeau und einer Gigue, auf einen vom übrigen gesonderten Standpunkt: die rhythmische Prägnanz des vorletzten, der heiße Atem des letzten Satzes mit dem Wechsel von Dur und Moll über dem Orgelpunkt läßt die Nähe eines kraftvollen Meisters ahnen. Die Komposition, die sich am entschiedensten zum Neuen Scarlattischer Richtung bekennt, ist die Partie pour le clavecin in G, fol. 78v, deren Vivace Ansätze zu sonatenhafter Gestaltung zeigt, während das Affettuoso, offenbar für den Vortrag auf einem zweimanualigen Instrument gedacht, mit mehr als einem Zug in die Zukunft weist. Die Richtung auf das Galant-Graziöse ist in vielen Stücken, am glücklichsten vielleicht in dem Schlußmenuett der [Suite] in Es, fol. 8v, und dem Menuett der [Suite] in A, fol. 76v, verkörpert. —

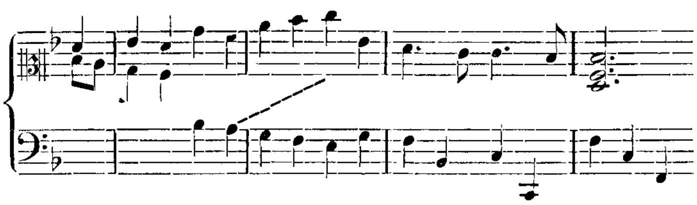
Kirchhoff nimmt den namenlosen Meistern gegenüber eine eigenartige Stellung ein. Wohl kennt er die eine oder andere Errungenschaft der neuen Zeit: nicht ohne Wirkung verwendet er den Sekundakkord oder Oktavengänge im Baß; die Ablösung der Mehrstimmigkeit durch Einlenken in Oktavengänge ist ihm ein so vertrautes Mittel, wie der frei einsetzende Vorhalt; er versteht den Gegensatz zwischen dem Klang der hohen Lage und dem der Mitte der Tonreihe auszunutzen; von der Chromatik in abwärtsgehender Richtung macht er vorsichtig Gebrauch; die Auflösung der Septime weiß er durch anmutige Zwischenbewegungen zu verschleiern. Und gerade durch die Anwendung dieser Mittel bekommt sein Stil an manchen Stellen etwas Unreines; denn neben ihnen treten Ueberbleibsel von barocker Ausdrucksweise zutage: bald wird an der Kadenzstelle der Satz plötzlich dreistimmig mit keinem andern Grunde, als, um in der Mittelstimme den gewohnten Vorhalt anzubringen; bald erscheint ein Schluß, der wesentlich aus „gegeneinander verschobenen Konsonanzen“ besteht, wie dieser:



oder er schließt mit einem ähnlichen Gebilde, das die nach oben gerichtete Geste stärker betont, wie:



oder mit einem Vorhaltsschluß, der durch diese für das rückwärtsblickende Element in Kirchhoffs Schaffen bezeichnende Geste eingeleitet wird[11]:
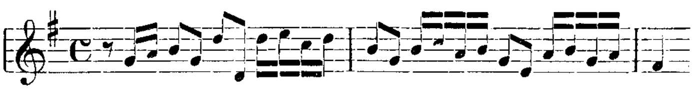


Auch die imitatorischen Anfänge, die manche seiner Stücke einleiten, sind für seinen Zusammenhang mit der Vergangenheit zu bewerten.
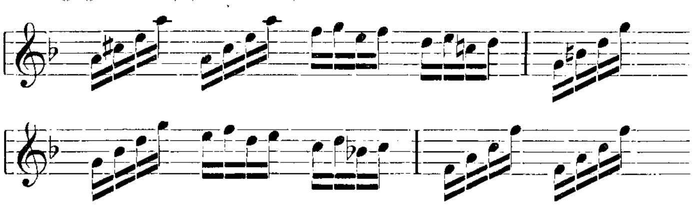
Gar oft schaut ihm auch sein Lehrer über die Schulter; nur, daß der Schüler dessen harmonischen Reichtum nicht besitzt: Stellen von so zwingender Kraft der Harmoniefolgen, wie der Schluß der [Allemande] aus der Suite in D, fol. 28v mit:

D | P Dp S T | Sp P S^6 D | T

sind in Kirchhoffs Werk selten. Aber die beklagte „Zweibeinigkeit“ in der thematischen wie in der figurativen Erfindung hat er von Zachow übernommen. Ein Fugenthema, wie dies:



eine Figurenreihe, wie diese:



beide könnten dem Vorstellungskreise Kirchhoffs entstammen und für ihn beansprucht werden, beide sind aber aus Kompositionen des Lehrers[12] entnommen. Auch der Mißbrauch der Sequenz zum Zweck modulatorischer Fortbewegung, dem Kirchhoff nicht zum Vorteil für sein Werk fröhnt, gehört schon zum Werkzeug seines Meisters. Kirchhoff hat vielleicht „freudig angeschaut das Neue“, sicher aber „Aeltestes bewahrt mit Treue“. Er würde Zachows Modulationsreihe zweifellos gutheißen, denn sie ist von Note zu Note in bester Ordnung; der Blick ins Große, der ihn über ihre Mängel belehren müßte und den sein Mitschüler Händel besaß, dieser Blick fehlte ihm — ihm fehlte die Kraft, das Alte innerlich zu verarbeiten und so vorausschauend weiterzubauen; er hat sich noch mit ihm herumzuschlagen, aber seine Probleme waren einmal, seine Gegenwart hat andere. So steht er als ein Zwiespältiger in dem Buch, zurückgelassen von Händel, ja sogar von Schmidt, zurückgelassen von jenen, die in den Bezirk der Liebhaber, und von jenen, die in den der Virtuosen hinüberwanderten.

Daß Kirchhoffs Name in der Handschrift 146 den Bereich bis fol. 38r beherrscht, berechtigt uns, wenn wir seiner Berühmtheit ein engeres Feld als der seines großen Mitschülers zuweisen dürfen, eine Lokalisierung dieses ersten Teils für Mitteldeutschland, wohl Thüringen, vorzunehmen. Daß die andern Teile an andern Orten geschrieben wurden, läßt sich weder bestreiten noch beweisen. Der Bereich der letzten der fünf an der Handschrift tätigen Hände (fol. 72r—84r) enthält die Klavierstücke, die unter der Botmäßigkeit Dom. Scarlattis stehen. Wie dieser Einfluß zustande gekommen sei, ist schwer nachzuprüfen[13]; 1719 und 1721 hatte Scarlatti den Kontinent überquert, und so ist es kaum nötig, die Entstehungszeit dieses letzten Teils weiter als in die ersten Jahre des vierten Jahrzehnts hinauszurücken, ein Termin, der durch die äußeren Kriterien gegeben war (1731). Der nach Stil und Tendenz scharfe Gegensatz, der die Klavierstücke des Schlußteiles von den übrigen trennt, zwingt für die erste Hälfte der Handschrift zur Annahme eines früheren Entstehungsdatums. Dafür spricht die Bevorzugung der Werke eines an der Vergangenheit so eng gebundenen Meisters, wie Kirchhoff, dafür spricht die Aufnahme eines Stückes von Händel, das alle Merkmale frühen Entstehens trägt. Der Zustand der Suite in ihrer halb vollzogenen Auflösung der äußeren Form entspricht dem, was man von konservativeren Meistern, als etwa Telemann, in der Zeit

nach 1720 erwarten durfte. Im Vergleich zu Händels authentischer Ausgabe von diesem Jahre zeigt die Handschrift den älteren Zustand der Stücke: ihre Vorlage hat der für die Ausgabe notwendig werdenden Ueberarbeitung nicht unterlegen; doch ist damit nicht gesagt, daß die Handschrift nicht nach 1720 von ihr abgenommen sein könnte. Andererseits zeigt ihr Zusammenhang mit dem Jugendbuche, so gering er ist, daß die in ihr bewahrten Fassungen geraume Zeit nach seinem Abschluß (1710) zustande gekommen sein dürften. Die in der Handschrift vorwaltende Zweistimmigkeit, die einer nur wenig späteren Zeit eigentümlich wird, wurde von den gleichzeitigen Großmeistern gelegentlich[14] und zu Schulzwecken[15] herangezogen. Der Murki, der in der „Singenden Muse" des Sperontes eine so große Rolle spielt, ist vielleicht aus der Musette, deren Anregung er klaviermäßig weiterbildet[16], entstanden; als Instrument und als Tanzform war die Musette um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert wieder modern geworden[17]; so wäre das Vorkommen des Murki in einem nach 1720 angesetzten Notenbuche nicht verwunderlich. Die sonstigen Beziehungen zu dem Werk des Sperontes, das von 1736 an erschien, verweisen unsere Handschrift mit den in ihr verstreuten archaistischen Elementen in eine Zeit, deren Charakter sich deutlich von den in den dreißiger Jahren geltenden Idealen abhebt.

Völlig stichhaltig ist, wie zugegeben werden muß, keines dieser Argumente; doch glaube ich mich nicht zu irren, wenn ich für die Entstehung des ersten und größeren Teils der Handschrift das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ansetze; auf anderem Wege war als terminus post quem das Jahr 1723 ausgemacht worden. —

Der Inhalt der Handschrift 146 an Klavierstücken gibt ein lebendiges Bild einer von der kontrapunktischen Polyphonie schon abgelösten Bewegung im musikalischen Stil, einer Bewegung, die neben dem Schaffen J. S. Bachs einhergeht und die, wenn die hier gegebene zeitliche Ansetzung zu Recht besteht, schon früher in Fluß kam, als bisher vermutet wurde[18].

---

[1] Der Inhalt dieses Aufsatzes bildet den Beitrag des Verfassers zu der handschriftlichen Festschrift, die Hugo Riemann zum 70 Geburtstage überreicht werden sollte. [2] Chrysanders Gesamtausgabe Bd. 2. [3] Ges.=Ausg. Bd. 48. [4] Ges.=Ausg. Bd. 2. [5] Krieger hält die Form rein; Pachelbel verlegt Einschübe, wo er sie sich gestattet, zwischen die beiden Tanzpaare, Bach sprengt die Gigue von der Sarabande ab; alle aber behalten das Gerüst der vier ursprünglichen Tänze bei; in Muffats Componimenti findet sich nur eine Suite ohne Sarabande.

[6] Gottfried Kirchhoff ward ein gutes halbes Jahr nach Bach und Händel in derselben Gegend Deutschlands, in Mühlbeck bei Bitterfeld, am 15. Sept. 1685 geboren; er starb am 21. Jan. 1746 in Halle, wo er 1714 als Nachfolger seines Lehrers Fr. W Zachow Organist an der Liebfrauenkirche geworden war. — Eitner, Qu. 5, 370 gibt auf Grund einer allzu flüchtigen Lektüre von Spittas Aufsatz in der Allgemeinen deutschen Biographie 16 S. 11 ein schiefes Bild des Komponisten, den er geradezu Bach an die Seite setzen möchte. Spittas offenbar die gerechtere Würdigung enthaltender Artikel beruht auf der Kenntnis des bei Witvogel erschienenen „l'ABC musical", eines Fugen- und Schulwerks, und einiger Choralbearbeitungen, die der Verfasser weit über die Fugen stellt, und im biographischen Teil auf Mitteilungen von J G. Walther (Musikalisches Lexikon [1732] S. 341) und von E. L. Gerber (Historisch Biographisches Lexikon der Tonkünstler I [1790] Sp. 724 und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler III [1813] Sp. 50). Verstreute Notizen über diesen weniger durch seine Größe, als durch seine geschichtliche Stellung interessanten Künstler bringen: Fr. Chrysander: G. F. Händel I (1858) S. 23, II (1860) 241; Ph. Spitta: Joh. Seb. Bach, zweite Aufl. (1916) I S. 116, 442, 516, 519, II S. 670 Anm. 144; E. Zehler: W. Friedemann Bach, im Bach-Jahrbuch 1910 S. 105; M. Seiffert teilt in den Sammelbänden der J. M. G. O. (1901/5) S. 595 eine Quittung Kirchhoffs mit. — Der kollegialen Freundlichkeit von Fräulein G. Reichmann verdanke ich die Kenntnis einiger der in der Königsberger Bibliothek (Hs. 166 [15839]) bewahrten Choralvorspiele, dreier Proben, die einen, wenn auch nicht erschöpfenden, so doch interessanten Einblick in Kirchhoffs Behandlung der strengeren Schreibweise gestatten; dies um so mehr, da die dreistimmigen Stücke technisch und inhaltlich ganz verschiedenen Charakters sind. Das erste (fol. 72) ist zweiteilig und führt den Choral „Vater unser im Himmelreich" zunächst nach einer imitatorisch gehaltenen Einleitung, an der sich auch die später den Choral übernehmende Oberstimme beteiligt, zu einer neben kontrapunktischer auch viel Parallelbewegung enthaltenden Begleitung der beiden Unterstimmen durch; im zweiten Teil erhält die Mittelstimme den cantus firmus, während die Oberstimme sich in hergebrachten und rhythmisch nicht gut gegeneinander abgewogenen Figuren bewegt; der Baß gibt seine kontrapunktischen Bemühungen bald auf und fällt in den Rhythmus des Chorals. Das zweite Stück (fol. 111) entnimmt dem von der Oberstimme vorgetragenen Choral „Herzlich lieb hab' ich dich" das Material für eine in 10taktigen Perioden sich wiederholende absteigende Baßfigur, an die sich die Mittelstimme vorzugsweise in gebrochenen Akkorden einhergehend eng anlehnt; da die harmonische Ausdeutung der Perioden fast immer die gleiche ist, gehört diese Chaconne zu den bescheideneren Stücken ihrer Art. Die dritte Bearbeitung (fol. 329) legt den Choral „Wir glauben all' an einen Gott", von der Mittelstimme vorgetragen, zugrunde; der Baß verharrt ohne besonderen kontrapunktischen Ehrgeiz in gemäßigter Bewegung, während die Oberstimme verhältnismäßig selbständig in dem hohen Tonbereich im Sinne der alten Koloriertechnik wirkt. Im allgemeinen wird indes wirkliche Freiheit der Einzelstimmen in melodischer und rhythmischer Führung selten angestrebt; gern heftet sich eine an die andere. Zachows Choralvorspiele zeigen bei größerer Geschlossenheit mehr inneres Leben, als die mir vorliegenden seines Schülers Kirchhoff.

[7] Der Komponist mit diesem verbreiteten Namen kann als der in Ansbach geborene Johann Christoph Schmidt, der sich in England in einen John Christopher Smith verwandelte, ausgemacht werden: die Giga der Suite ex B benutzt nämlich ein Thema aus der Gigue der Partita in A von Händel (Ges.=Ausg 48 S. 181); von der Partita aber ist bekannt — Nägeli besaß das Exemplar —, daß Schmidt, als Gehilfe Händels, sie einst abgeschrieben habe. Kompositionen von ihm gab sein gleichnamiger Sohn heraus mit den „Anecdotes of G. F. Handel and John Chr. Smith ...". London 1799. [8] Sperontes, Singende Muse an der Pleiße, neu herausgegeben von E. Buhle in den Denkmälern deutscher Tonkunst I, 35/36 (1909); die Aria, die mit der angeführten Strophe schließt, steht unter Nr. 9 auf S. 12. [9] Händel erreicht den Schlußton fast immer diatonisch; er steht damit in entschiedenem Gegensatze zu Bach, der mit der größten Freiheit verfährt. [10] Beilage B, 3, 4 [11] Die Verzierung des Schlusses mit einem Vorhalt in der Mittelstimme wendet auch Händel gelegentlich an (Sarabande der Suite in g, erste Fassung Ges.=Ausg. 48, S 148, zweite auch hier sorgsamere Fassung 2, S. 50 und Hs. 146 fol. 45 v). Auch jene nach oben gerichtete Bewegung der Melodie in und vor dem Schluß findet sich bei ihm (Partita in A, Ges.=Ausg. 48, S. 176, Courante und Sarabande; Prélude der siebenten Suite der authentischen Ausgabe, 2, S. 54). [12] Die Fuge steht in der Ausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst I 21/2 S. 329, das Capriccio, dem die andere Probe entnommen ist, findet sich auf S. 335. [13] Die handschriftliche Verbreitung seiner Werke muß groß gewesen sein, denn, bevor Scarlatti gegen 1746 zur Herausgabe der „Essercizi" schritt, waren seine Kompositionen durch englische, niederländische, deutsche und französische Raubdrucker weidlich ausgeschlachtet; soweit die Ausgaben datiert sind, fällt ihrer keine vor das Jahr 1730. [14] J. S. Bach: Das größere Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725. [15] J. S. Bach: Zweistimmige Inventionen, 1723. [16] Vergl. die Musette in dem angeführten Notenbüchlein Bachs [17] Jaques Aubert (1678—1753) gab Musetten heraus. [18] A. Schering nimmt im Vorwort S. VII seiner Neuausgabe des „Versuchs einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" von J. J. Quantz (1906) an, das vierte Jahrzehnt des 18 Jahrhunderts habe die Stiländerung vorbereitet. Im Notenbüchlein für Anna Magdalena, das das Datum 1725 trägt, bringt Bach, dessen Beziehungen zu Sperontes bekannt sind (E. Buhle S. XVIII), dem neuen Stil sein Opfer; siehe auch das Menuet di Bache, das Buhle nach Vahrenkampff abdruckt.

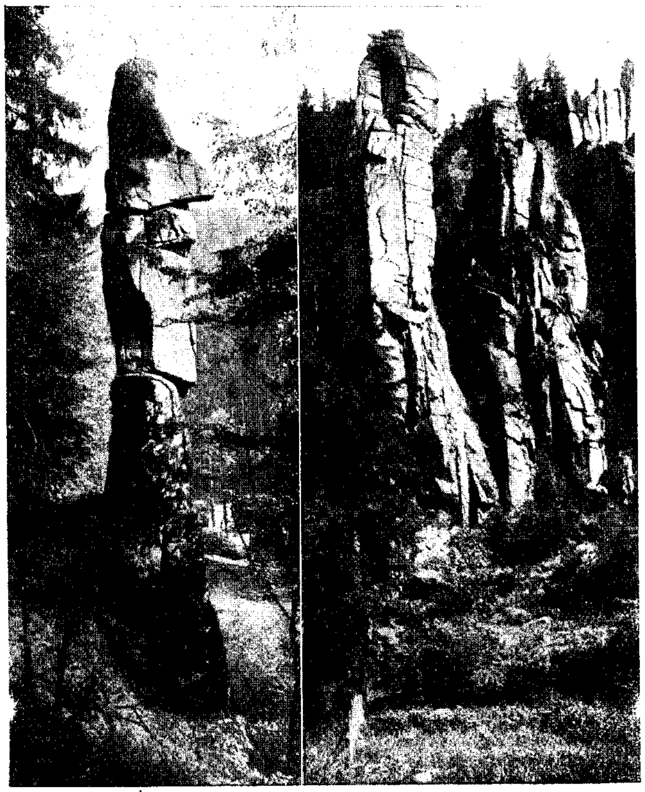
Hans Heiling.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Der Wanderer, der von Karlsbad nach dem kleinen Städtchen Elbogen will, muß durchs Egertal. Es ist dies ein in mannigfachen Krümmungen dahinziehendes Tal, in dessen Tiefe der Egerfluß schlängelt und seine ruhigen, kristallhellen, bis zum Boden klaren Fluten dem Wanderer entgegenträgt. Der Weg führt hart am Flußufer, nahezu in gleicher Höhe mit dessen Spiegel, so daß man sich bloß zu bücken braucht, um mit der Hand Wasser daraus zu schöpfen. Die das Tal einsäumenden Berge sind dicht bewaldet und die alten, schwarzen Fichten steigen bis in den Grund des Tales herab, bloß den Raum für den Fluß und den neben ihm hinlaufenden Weg freilassend. In dem nächtigen, unheimlichen Dunkel der finsteren Nadelbäume wimmelt es von Pilzen und Schwämmen, die mit ihren absonderlich geformten Hüten den drolligsten Gnomengestalten gleichen. Umgestürzte Baumriesen und alte Wurzeln täuschen dem flüchtig schwärmenden Auge Alraunen und Zwerge vor, zwischen denen manch munteres

Eichhörnchen eilig dahinhuscht. Ringsum ist Einsamkeit und heilige Stille.

An einer der vielen Wendungen des Tales zaudert plötzlich des Wanderers Fuß. Ein Bild steht jäh vor ihm, das seinen Atem stocken und sein Herz stillestehen macht. Mitten zwischen den bärtigen, altersgrauen Fichten starrt eine Gruppe von Felsen, die aufrechtstehenden Riesengestalten gleichen: Hans Heiling und sein Hochzeitszug! Ein kaum glaubliches Spiel der Natur! Felsen, die ein fratzenhaftes Aussehen haben, die Menschenleibern ähnlich sind und skurril-groteske Gesichtszüge tragen. Wenn man es nicht wüßte, daß sie seit Jahrhunderten so dastehen, man vermöchte es nicht zu glauben, daß hier keine Menschenhand am Werke war. Was Wunder, daß die Volksphantasie sich von jeher mit diesem Naturwunder befaßte und mancherlei Sagen von Geschlecht zu Geschlecht vererbte, die sich meist darum drehten, daß ein Hochzeitszug, der von einer nahen Burg herab zu Tale stieg, durch den Zauberspruch eines Unholdes versteinerte. Die Felsen haben infolgedessen alle ihre Namen. Der vorderste, dem Flusse am nächsten stehende, der sich unheimlich in den Wassern spiegelt, heißt „Der Kapuziner" (siehe Abb. 1). Er eröffnet den Zug und in einiger Entfernung folgen ihm zwei Knirpse: „Die Ministranten". Hinter diesen zu riesiger Höhe emporragend „Das Brautpaar" (Abb. 2). Es folgen die „Hochzeitsgäste", „Die Musikanten" und zum Schlusse „Die Schloßherrin". Hoch oben dehnt sich ein massiger, unregelmäßiger Felskoloß aus, in dem das gleichfalls verzauberte „Schloß" erkannt wird.



Vom Hans-Heiling-Felsen.
1. Der Kapuziner. 2. Das Brautpaar.[1]

Die Sage selbst ist in verschiedener Form erhalten. Der Dichter des Opernbuches, wie es Marschner vertonte, kannte sie nur in der Version, wonach Hans Heiling der König der Erdgeister ist, „der einen ganzen Hochzeitszug samt dem Priester am steilen Egerufer in Steine verwandelt hatte" (Ed. Devrient: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-B. und seine Briefe an mich).

Devrient gab in seiner Dichtung der Sage die Wendung dahin, daß Hans Heiling der Liebe zu einem Menschenkinde entsagt und im letzten Augenblicke, auf Rache verzichtend, zu seiner Mutter in das unterirdische Reich zurückkehrt.

Ich selbst kenne folgende Fassung, die an Ort und Stelle verbreitet ist und vielleicht als die poetischeste und sinnreichste bezeichnet werden kann: „Vor Zeiten, als die Vohburger Herren von Elbogen waren, fand ein Bauer auf dem Wege nach dem Schlosse, wohin er ging, um Frohndienste zu leisten, ein neugeborenes Knäblein. Mitleidig hob er es auf und brachte es der Gräfin Johanna. Der Knabe bekam in der Taufe den Namen Hans und nach seinem Finder erhielt er den Namen Heiling. Hans Heiling wuchs unter der Pflege zum stattlichen Jüngling heran und fand an den Wissenschaften mehr Gefallen als an den Ritterspielen. Einst, als er am Rande des Flusses saß, erblickte er eine weibliche Gestalt, welche ihm zuflüsterte: ‚Ich will Dich alle Wissenschaften und Künste lehren, wenn Du Dich nicht vermählst!' Unbesonnen leistete Hans Heiling das Versprechen und er war der Glücklichste unter der Sonne. Doch nach einigen Jahren wollte er sich verheiraten und glaubte durch seine Kunst die Macht des geheimnisvollen Wesens zu brechen. Er veranstaltete die Hochzeit, der Brautzug zog zur Kirche. — Da erhob sich das erzürnte Wasserweib aus der brausenden Eger und verwandelte durch einen Fluch den Kapuziner, die Ministranten, das Brautpaar, die Hochzeitsgäste, die Spielleute, die Schloßherrin und das Schloß in Stein auf ewige Zeiten."

Diese Fassung stellt Hans Heiling selbst als das Opfer des Fluches dar und nähert sich deutlich dem Bezirke der Undinensagen. Wie aus den oben angeführten eigenen Worten Devrients hervorgeht, hat sie dieser jedoch nicht gekannt.

Für jeden Fall ist allen Darstellungen der Sage gemeinsam der Konflikt zwischen Wünschen und Behalten, zwischen der Unvereinbarkeit der seelischen Sehnsucht mit der stofflichen Liebe. Devrient hat diesen Konflikt noch ins Riesenhafte zum Drama des Genies gesteigert, das trotz seines inneren Reichtums zur Einsamkeit verdammt ist. Sowohl die Sage vom Hans Heiling als auch (und zwar in ganz besonderem Maße) seine poetische Menschwerdung in der Oper enthüllt aber noch etwas ganz anderes: nämlich eines der tiefsten und schwerwiegendsten Geheimnisse deutschen Wesens. Und das ist allem voran der stets ins eigene Innere gerichtete Forscherblick, der leidenschaftliche Hang zum Grübeln und der erdenferne Sinn für Wissenschaft. Mit einem Worte: das Faustische Element. Denn all dies zusammen ist es, was uns Deutsche ausmacht: „Meine hohe Wissenschaft, meinen Stolz und meine Kraft" — nennt es Hans Heiling. Und weiter heißt es in der Dichtung: „Ich muß vertrauen, wenn ich leben soll!" — Kann es einen Gedanken geben, der treffender die deutsche Seele offenbart? Und der zugleich treffender auf die ganze Tragik der Täuschung deutscher Vertrauensseligkeit hinweist? Denn siehe da: diesen echten deutschen Boden, auf dem der Hans-Heiling-Felsen steht, diesen echten, deutschen Boden, auf dem allein die Heiling-Sage möglich ist — den haben sie uns geraubt. Und wir mußten's dulden. Aber heilig, dreimal heilig ist die Stätte, die die deutscheste aller deutschen Opern hervorgebracht hat, und wie Hans Heiling schließlich nach aller Wirrsal zu seiner Mutter zurückgekehrt ist, so wird auch sein Volk den Rückweg in den Schoß des großen geeinigten Deutschlands zurückfinden.

Theodor Körner hat angesichts des Heiling-Felsens gesungen:

„So hat Deutschland geprangt, so standen germanische Helden,
Groß und edel und fest wie dieser heilige Fels!"

Was Körner in diesen Worten für die Vergangenheit gesungen hat — wahrlich wahrlich ich sage Euch: Das wird auch in aller Zukunft die Wahrheit behalten.

Vor einer Beethoven-Büste.

Leidverklärter Innenblick,
weltwehmüde ...
doch innen braust
aus flammenden Tiefen
der letzten Sehnsucht,
gottestrunken,
unvergänglich,
die sieg.nde Men.chheitsseele ....

Fritz Blankenburg.

---

[1] Infolge der Höhe des Felsens ist es leider nicht möglich, ihn derart photographisch aufzunehmen, daß die Köpfe mit den grotesken Physiognomien voll zur Geltung kommen.

Schindler über Beethovens 8. Symphonie.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen).

Im zweiten, „Musikalischen Theil“ seiner Beethoven-Biographie (mir liegt die Erstausgabe des Buches vom Jahre 1840 vor) erzählt Anton Schindler von Seite 199 an umständlich, wie in Beethoven 1823 „der Entschluß zur Herausgabe seiner sämmtlichen Werke (also auch der Sinphonien) mächtiger als früher rege wurde“, wie sich dann aber der ganze Plan durch zwar wohlmeinende, doch übelwirkende Ratgeber zerschlug. Seite 201 heißt es wörtlich weiter: „Wie es im Leben aber nicht immer die Weisheit ist, die Hohes anregt, und aus dem Dunkel Licht hervorbringt; so verdankt die Kunstwelt vielleicht vieles gerade jener Verkehrtheit, mit der man bei diesem Herausgabe-Projekt der sämmtlichen Werke mit Beethoven verfuhr. Um deutlicher zu seyn: nicht ließ sich der Meister bei den Erörterungen jenes Projektes immer bei dem Materiellen aufhalten ....; sondern sein großer Geist schnellte auch oftmals die Waagschaale mit dem Materiellen hoch auf und das Geistige wurde der Gegenstand, der seine Phantasie beschäftigte, und so zugleich die Anwesenden in Kenntnis setzte von dem, was er in Bezug auf Inhalt, Auffassung und Vortrag vieler seiner früheren Werke zu thun beabsichtige ...“ Und Seite 203: „Was ich .. aus jenen Conversationen für Nutzen zog, war, daß ich fleißig notirte, was Beethoven über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke äußerte. Gleichzeitig kam mir gut zu Statten, daß ich damals am Josephstädter Theater beschäftigt war, mehrere seiner Sinphonien aufzuführen, deren jede er vorher mit mir zu Hause mehrmals durchging, mich auf alles aufmerksam machend, das sich auf jene drei wesentlichen Dinge bezog, mich somit in das Innere dieser Orchester-Musik einführte ...; welches Glückes in solchem Maße sich wohl kein Anderer rühmen kann. Dieses geistige Besitzthum betrachtete ich seitdem wie das theuerste und unschätzbarste Vermächtniß meines unsterblichen Freundes und Lehrers ....“

Aus der weiteren Darstellung Schindlers wäre zwar noch manches heranzuziehen, was seinen besonderen Beruf, Beethovens Symphonien dem Verständnis Dritter nahezubringen, beweisen könnte. Doch sind die in Betracht kommenden Stellen einesteils zu bekannt, als daß sie hier alle wörtlich wiederholt zu werden brauchten, und erhärten andererseits auch schon die oben mitgeteilten Schindlers berechtigten Anspruch, Beethovens wirklicher Schüler und Ausdeuter zu sein.

Im „Musikalischen Theil“ der Biographie geht Schindler leider reichlich sparsam mit Aufklärungen über „Inhalt, Auffassung und Vortrag“ der Beethovenschen Symphonien um. Zum Teil machte er das aber wieder gut, indem er gelegentlich ausführliche Erläuterungen zu einzelnen Symphonien verfaßte. Anscheinend sind nur zwei solcher Erläuterungen entstanden, nämlich die über die A dur-Symphonie (Nr. 7) „in Nr. 2 der von Schindler verfaßten ‚Musikalischen Nachrichten‘ (Beilage zur Wiener Theaterzeitung)“ vom Jahre 1831 und die über die 8. Symphonie vom 2. Dezember 1835. Erstere erwähnt die Biographie auf Seite 206, von letzterer steht, soviel mir bekannt, nirgend etwas von seiner Hand Hinweisendes.

Ich fand sie vor einiger Zeit bei der Durchsicht alter Akten im Archiv der Aachener Städtischen Musikdirektion und stellte hernach fest, daß auch die Stadtbibliothek ein Stück davon besitzt. Diese beiden, „Programm zu dem 1sten Gesellschaftskonzerte des Aachener Musikvereins am 2.ten December 1835“ benannten Drucke dürften wohl die einzig erhaltenen ihrer Art sein.

Schindler „übernahm im Juni 1835 in Folge einer Berufung der Stadtbehörde das Amt eines städtischen Musikdirektors in Aachen“ (a. a. O. Seite 277). „Unter .. ziemlich günstigen Umständen begann meine dortige Wirksamkeit“ (ebenda Seite 278). Wie das Programm ausweist, leitete er am 2. Dezember desselben Jahres das 1. Gesellschaftskonzert des Aachener Musikvereins und gab bei diesem Konzerte als erstes Werk Beethovens 8. Symphonie. Gewiß ein schönes Zeichen seiner durch die Tat bezeugten Liebe und Verehrung für seinen „unsterblichen Freund und Lehrer“. Wie er selber bekennt, war ihm Aachens „steriler Boden nicht ganz unbekannt“. Dies im Zusammenhang mit seiner Ueberzeugung, daß die Aachener keine eigentliche, gründliche, stufenweis höherführende musikalische Erziehung genossen hätten, mag ihm den unmittelbaren Anstoß gegeben haben, die auf die 2., 3. und 4. Seite des Programms aufgenommene „Versinnbildlichung“ von Beethovens 8. Symphonie zu versuchen.

Dieser Versuch rollt natürlich die alte Streitfrage über „Programmusik“ oder „absolute Musik“ wieder auf, und ich bin stark versucht, im Anschluß an ihn mich sowohl mit einigen Stellen in Richard Wagners „Beethoven“ als auch mit von der Pfordtens gleichnamigem Büchlein auseinanderzusetzen. (Schindlers Biographie enthält übrigens zu dieser Streitfrage noch eine Menge längst nicht genügend gewürdigten Stoffes, der unmittelbar auf Beethoven zurückgeht.) Doch — ich widerstehe der Verführung und beschränke mich für heute lediglich auf die genaue Wiedergabe des vorhin angezeigten Programms [1]. Es lautet:

Es ist unläugbar, daß man bei Erklärung der Beethoven'schen Werke sehr ins Gedränge kommt, weil es zu schwer ist, sich auf den Standpunkt zu stellen, von dem aus diese Welt voll großartiger und erhabener Bilder angeschaut und angestaunt seyn will. Es geschieht daher oft, daß dieser Standpunkt von vielen zu niedrig, oder gar gemein, von andern wieder zu subjektiv, zu eng und beschränkt, angenommen wird. Mit dem ersteren meine ich, wenn man z. B. das Finale dieser 8ten Sinfonie, so wie jenes der 7ten, — das Vivace $\frac{3}{4}$ Takt des Quartetts in F-dur Opus 134, u. m. a. für Bauerntänze auslegen wollte, was einige Kunstrichter gethan haben.* Wer Beethoven näher zu beobachten Gelegenheit hatte, weiß, daß sich seine Genialität zuweilen aufsprudelnder Ideen, die an's Volksthümliche streiften, nicht immer erwehren konnte, auch nicht wollte, wenn er gleich selbst fühlte, welchen Kontrast sie in dem harmonischen Gemählde hervorbringen werden. Aber man kann nicht läugnen, daß durch solche Kontraste etwas ganz Besonderes erzweckt wurde, und daß Beethoven alle einzelnen Züge seines Gemähldes stets mit sicherer Meisterhand zu einem abgeschlossenen Karakterbilde zu vereinigen, und einen durchgreifenden Haupteindruck geltend zu machen wußte. Mit dem letzteren, dem Subjektiven, meine ich, wenn man Beethoven's Werke einzelnen Dichtungen anpassen wollte, als z. B. Göthes „Faust.“ Der Standpunkt hierzu wäre zwar der nächste, aber viel zu sehr in den Schranken bestimmter Wirklichkeit befangen.

Nur die vertrauten Freunde Beethovens wissen, wie sehr er in der Litteratur der Alten und Neuen bewandert, und wie tief er in den Geist von Schiller's, Goethe's und Shakespeare's Werken eingedrungen war, wovon besonders die letztern mächtig auf seine Fantasie einwirkten. Sollte es daher unwahrscheinlich seyn, daß das Studium dieser Klassiker nicht einen Totaleindruck auf ihn machte, der in ihm fruchtbar geworden, und Schöpfungen hervorbrachte, die nun auf mehrere seiner Werke passen? Und dem ist wirklich so! Wie oft war ich Zeuge während meines langjährigen Zusammenlebens mit ihm, daß er (wenn er gerade gut gelaunt war) manche Frage über einen oder den andern Satz seiner Werke, oder gleich über das ganze Werk, mit einer Rede aus Macbeth, Hamleth, oder mit einigen schnurrigen Witzen von Master Falstaff beantwortete, und damit endete: „nun hab ich euch den Weg gezeigt!“ Allerdings wäre es besser und bequemer gewesen, wenn Beethoven nur mit kleinen Andeutungen den Schlüssel zu mehreren seiner großen Instrumental- und Klavierwerke hinterlassen hätte, (was er auch Willens war in der Art zu thun wie bei seiner Pastoral-Sinfonie, hätte ihn nicht der Tod überrascht,) die Auffassung wäre dann nicht so schwer, und manches Räthsel gelöst. Alle diese unkenntlichen Gestalten, verkappten Opern, und wer weiß was für Träume und Dichterwelten, die in seinen Werken erscheinen, wären dadurch auf ganz natürliche Weise erklärt.

Einige musikalische Litteratoren, mit Beethoven's Geist vertraut, versuchten seine größeren Schöpfungen poetisch, oder besser, sinnbildlich zu erklären, und so deren Verständlichung zu erleichtern. Der geniale E. Hoffmann z. B. schrieb Treffliches über die C moll Sinf. und Rellstab über die B-dur Sinf. Auch ich versuchte es einen erklärenden Aufsatz über die A-dur Sinf. in der Wiener Theaterzeitung vom Jahr 1831 niederzulegen.

Hier habe ich nun die Ehre über die 8te Sinfonie ganz in der Art und Weise ihres Schöpfers, meines unvergeßlichen Freundes und Lehrers, zu unseren verehrten Musikfreunden zu sprechen, und sie mit ihren Karakter sinnbildlich bekannt zu machen, wozu vielleicht einige Umrisse hinreichen werden.

Wenn Beethoven die dritte Sinfonie die heroische, und die sechste die Pastorale nennt, so kann die 8te mit eben so vielem Rechte die humoristische heißen. Die Hauptempfindung, welche dieser Sinfonie als Einheit zum Grunde liegt, ist Fröhlichkeit und Humor, scherzhafter Ernst und ernsthafter Scherz. Zur sinnbildlichen Veranschau-

[1] **Mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe.**

lichung, wie diese Grundempfindung in den einzelnen Sätzen durchgeführt, und von der gravitätisch ernsten Fröhlichkeit bis zum ausgelassensten Humor gesteigert worden ist, mag eine Situation aus dem gesellschaftlichen Leben dienen, welche gleichfalls eine solche Steigerung des Affekts der Fröhlichkeit in sich enthält.

Der 1ste Satz (Allegro vivace) beginnt mit einer feurigen und fröhlichen Walzermelodie. — Wir werden in eine heitere Gesellschaft eingeführt, die im vergnügten Wohlbehagen bei einander sitzt. Man scherzt und unterhält sich bald bedeutsam mit seinem Nachbar, bald vertraulich neckend mit seiner Nachbarin. Es wechselt Ernst mit Scherz und Scherz mit Ernst durch alle Nuancirungen des Gesprächs, bald feurig und kräftig, bald leise flüsternd.

Im 2ten Satze (Allegretto scherzando) wird die Conversation besonders geistreich, beziehungsvoller, beinahe komisch. Naivetät, Witz und zuweilen eine würdevolle Grazie entwickeln sich in jedem Rhythmus. (Man höre nur, wie ein Instrument dem andern die Fortsetzung der Melodie so zu sagen von dem Munde wegnimmt, aber im selben Moment schon wieder von einem dritten überrascht wird, und den Gedanken fahren lassen muß.) Interessant hiebei sind die Bäße an einigen Stellen, die kurz affirmirend sich hören lassen, und der neckischen Instrumenten-Conversation jedes Mahl eine andere Wendung geben.

Im 3ten Satze (Tempo di Menuetto) wird die Gesellschaft in den Tanzsaal geführt. Eine kräftige Menuett nach alter Väter Weise ertönt und ladet zum Tanz ein. Im Trio haben die Violoncelli wunderliche aber auch gefährliche Pas zu machen, die kein Tanzlehrer erfunden hat. Nur selten kommen sie mit sicherer Haltung bis an's Ende. — Auch in diesem Satze fehlt es nicht an Grazie und würdevollen Ernst in der Conversation.

Im 4ten Satze geht nun alles bunt durcheinander. Fröhlichkeit und Humor steigern sich immer mehr und mehr. Das Wiederbringen des scherzhaften Hauptgedankens (öfters nur mit einigen Anklängen in zwei oder drei Instrumenten, während alle übrigen eine ganz andere Melodie vortragen) um den sich fast alle Instrumente streiten, ist von komischer Wirkung. Dieser nimmer müde Wettstreit aller Instrumente durchdringt den ganzen Satz, bis das Motiv erschöpft ist, und das Ganze im allgemeinen Jubel endet. Dieses Motiv, nur aus wenigen Rhythmen bestehend, kann eben nicht edel genannt werden, und wie schon oben angedeutet, wurde es von einigen Kunstrichtern strenge gerügt, aber gewiß nur weil sie den Karakter des ganzen Werkes nicht auffaßten. Beethoven hat damit zugleich gezeigt (wie früher schon in andern Werken) daß er eben eines edlen Stoffes nicht bedurfte, um daraus ein Werk zu schaffen, welches jeden sinnigen Zuhörer in Erstaunen setzt.

Wollte man abstrakter seyn, so dürften die vier Sätze dieser Sinfonie nach Analogie der Pastoral Sinf. also zu überschreiben seyn.

I. Satz. Männliche Fröhligkeit gepaart mit Ernst.
II. Satz. Weibliche Heiterkeit, graziöse, geistreiche, witzige Unterhaltung.
III. Satz. Vereinigung von I und II.
IV. Satz. Humor.

Um zum Humor im Leben wie in der Kunst zu gelangen, bedarf es eines Durchgangs durch die Leidenschaften, eines tiefen Blickes in die Verhältnisse des Lebens und der Kunst, der nur durch lange Erfahrung gewonnen werden kann. Dieses erwägend, wäre es meines Erachtens nicht schwer zu erweisen, daß B. in dieser 8ten Sinfonie mehr geleistet hat, als in seiner 9ten und letzten, die, obgleich ein in Form und Idee durchdachteres Werk, jedoch an strenger Einheit in ihren Theilen ermangelnd, in dem Zuhörer nie diese Befriedigung zurücklassen wird.

Da Beethoven fast allen seinen großen Klavierwerken und Sinfonien bald einen lyrischen, bald tragischen Stoff zum Grunde legte und durchführte, so ist es ganz begreiflich, daß man diese Werke in ihrem ursprünglichen Zusammenhange lassen müsse. In allen diesen musikalischen Dichtungen ist nirgends Zufälliges und nichts ohne tiefe Bedeutung, weil B. keine nach üblicher Form und bestimmten harmonischen Gesetzen geordnete Musik machte. Einzelne Sätze vom Ganzen trennen hieße den Karakter schlecht auffassen, und wäre eben so viel, als einzelne Scenen oder Akte großer Dichterwerke vom Ganzen trennen; Unverständlichkeit wäre die natürliche Folge davon. Wohl geht dieses bei den kleineren Haydn'schen und Pleyel'schen Sinfonien; aber diese sind bloße Tändeley und heiteres Spielwerk, und verhalten sich zu Beethoven's Sinfonien wie eine heitere Posse zu Schillers „Wallenstein" oder zu Shakespeares „Hamlet" — wie ein sanfter Hügel zu einem schroffen Felsen; wie ein Rohr zu einer Eiche.

Die Wirkung dieser programmatischen Erläuterung war offenbar dieselbe, die auch jener Artikel in den Wiener „Musikalischen Nachrichten" von 1831 hatte: „blos flüchtig anregend, ohne weitere Wirkung." Und bitter fügt Schindler hinzu: „wie Alles, was das Gewöhnliche überschreitet, sobald es das Gebiet des Idealen berührt" (a. a. O. Seite 206).

Das öffentliche Echo jener Aachener Erstaufführung der 8. Symphonie hallt noch heute wider aus der Kritik der „Stadt Aachener Zeitung" vom 3. Dezember 1835, in der es in bezug auf Schindler heißt: „Herr Schindler scheint es sich zum Vorsatz gemacht zu haben, uns so viel als möglich Neues, uns größtentheils noch Unbekanntes zum Besten zu geben.... Die Krone des Konzerts bildete gestern Beethovens 8. Symphonie, die mit so großer Präzision ausgeführt wurde, daß nur wenig zu wünschen übrig blieb. Daß der Vortrag ganz dem Geiste des unsterblichen Komponisten entsprach, dafür bürgt schon das lange freundschaftliche Verhältniß desselben zu Hrn. Direktor Schindler, der in seinem Programm dem Publikum so sinnig erst den Schlüssel zum besseren Verständniß des großen Meisters und seines Werkes an die Hand gab."

Beethoven.

Eines Menschen wollen wir gedenken,
Der uns blieb, obwohl er längst vergangen,
Und an dessen Erdengastgeschenken
Tag für Tag noch unsre Sinne hangen.
Gleicht so mancher nur belebtem Staube,
Dessen Bildnis blinder Menschen Glaube
Kurze Zeit verehrt, erhöht und hält,
Bis das Ganze in sein Nichts zerfällt,
So steht er, der wieder alle Geister
Tönend ruft, in ungebroch'nem Lichte,
Wirkt und wandert durch der Kunst Geschichte
Heut' wie ehedem als unser Meister.

Wie ein Felsen, stark geklüftet, steht
Ragend, trotzig er vor unsren Blicken,
Und doch quillt in seinem Innern freundlich Leben,
Flüstern Wasser, die nach außen streben
Und den müden Wanderer erquicken,
Wenn des Lebens Föhn erstickend weht.
Auf dem Meere seiner Melodien
Schaukelt der Empfindung schwaches Boot,
Spürt im leisen Spiele der Bewegung
Eines großen Herzens zarte Regung,
Zittert stärker, von dem Schwall der Wogen
Hart geschüttelt, heftig fortgezogen,
Bebt und schwankt, wenn sich die Wellen türmen,
Alle Kräfte wild entfesselt stürmen,
Bis hervor aus aller dunklen Not
Strahlend bricht das Licht der Harmonien.

Sind es Träume, die ins Nichts zerrinnen,
Sind es Werte, die das Leben krönen,
Wenn wir allem Großen, allem Schönen
Froh uns geben mit befreiten Sinnen?
Wozu frommte unser täglich' Streiten,
Unser Kampf mit Menschen und mit Dingen,
Wenn die Freude nicht auf starken Schwingen
Uns emporträg' aus den Niedrigkeiten?
Wenn nicht über allem Staub und Ruße,
Ferne unsern enggeschloss'nen Wänden,
Unsrem Geist zum Troste und zum Gruße
Freier Höhen off'ne Tempel ständen?
Er ist eine Höhe, die wir grüßen,
Kühn gesteilt, und doch nicht erdenfern,
Er ein Tempel, dessen Pforte gern
Wir zu stiller Andacht uns erschließen.

Schwerstes gab das Schicksal ihm zu tragen,
Goß ihm bitt'res Leid in Herz und Blut,
Nichts jedoch vermochte zu zerschlagen
Seiner Seele hohen Lebensmut.
Diese Kraft hat ihm die Kunst beschieden,
Die ihn über jeden Tag erhob
Und dem oft vom schweren Kampfe Müden
Frohe Bilder in die Träume wob.
Wie in langen Tagen, bangen Nächten
Er gekämpft mit dieses Lebens Mächten —
All sein Lachen und sein Schmerzempfinden,
Niederbrechen, Wiederüberwinden —
Wie als Mensch und Künstler er gerungen,
Alles ist in seinem Werk erklungen,
Lebt und tönt und fesselt unsre Seelen,
Tönt und lebt und schwingt in Herzenskammern,
Wenn wir mit des Tages Last uns quälen
Oder an Vergangenes uns klammern,
Singt und klingt und kündet ein Geschehen,
Alt und immer neu, erhaben, groß,
Erdenschicksal, Weltleid, Menschenlos —
Klingt und singt, um nie mehr zu vergehen.

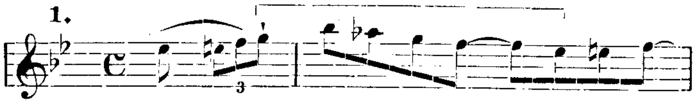
Rudolf Nußbaum (Zürich).

Eine melodische Wendung Rich. Wagners.

Von A. Weidemann (Berlin).

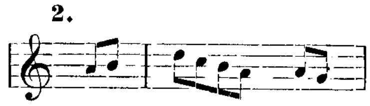
Im Orchester-Vorspiel zum zweiten Akte von „Tristan und Isolde" tritt ein einfaches, tonleitermäßig absteigendes Motiv auf, das seinem melodischen Charakter und feurigen Rhythmus nach die stürmische Wiedersehensfreude des Liebespaares zu malen scheint:

1.



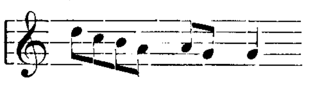
Das Thema zeigt in seiner Urform folgendes Notenbild:

2.



Diese so einfache melodische Wendung, die zuweilen auch gegen den Schluß hin gering verändert erscheint,

3.



oder:

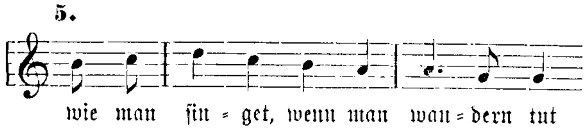
4.



ohne dadurch von ihrem Charakter etwas einzubüßen — das Wesentliche des Motivs liegt in dem tonleitermäßigen Abstieg und der Beruhigung auf der Quinte der Tonika — spielt im Melos einiger Wagnerscher Opern eine nicht unauffällige Rolle. Trotz ihrer Einfachheit und Kürze ist dieser Tonfolge eine ungemeine Ausdruckskraft eigen; ein inniges, freudiges Gefühl, das bei bewegter Rhythmisierung zu überströmendem Jubel wird, spricht aus ihr; sie hat dabei ausgeprägt romantischen Gefühlscharakter.
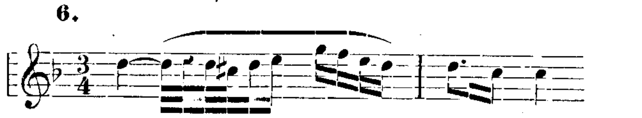
Bei der Einfachheit des Motivs bedarf es wohl kaum einer Erwähnung, daß nicht erst Wagner sein Erfinder war. Es ist bedeutend älteren Ursprungs, wofür einige Beispiele angeführt seien. So finden wir es z. B. — ein Zeichen für seinen volkstümlichen Charakter — in dem bekannten Volksliede: „Nun ade, du mein lieb Heimatland" bei der Stelle:

5.



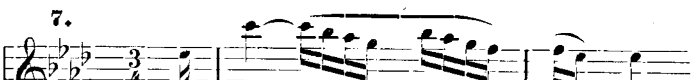
Aber noch früher zeigt sich diese Tonfolge in der musikalischen Literatur; wir hören sie schon bei Mozart, im Andante seiner Symphonie C dur, der sogenannten „Jupiter-Symphonie", und zwar in der Begleitung auffallenderweise mit denselben Grundharmonien wie in Wagners „Tristan":

6.



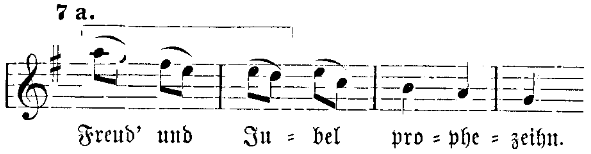
Ebenso hat Mozart im Adagio des Divertimentos in Es dur (Streich-Trios) die Wendung thematisch gebraucht:

7.



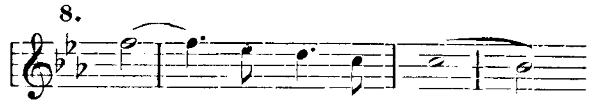
Aber auch in gesanglicher Verwertung begegnen wir der Phrase schon bei Mozart, so u. a. in der „Entführung", wo es in Takt 18 bis 21 (vom Schluß an gezählt) von Blondchens ausgelassener G dur-Arie heißt:

7 a.
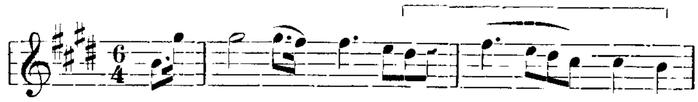


Es sei hier ferner eine Klarinetten-Episode der Freischütz-Ouvertüre erwähnt:

8.
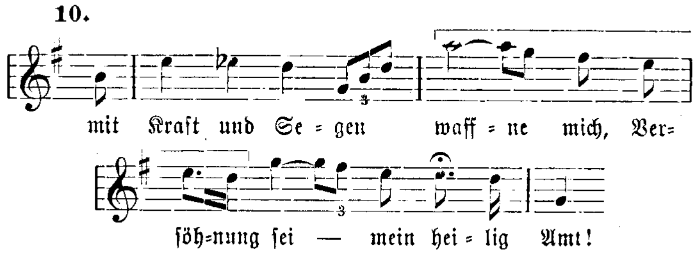


Und nun zu Wagner! Die erste seiner Opern, in der unsere Tonfolge erscheint, ist „Rienzi". Sie findet sich hier in dem freudig erregten Orchestervorspiel zum zweiten Akte, das der Freude über den eingezogenen Frieden Ausdruck verleiht:

9.
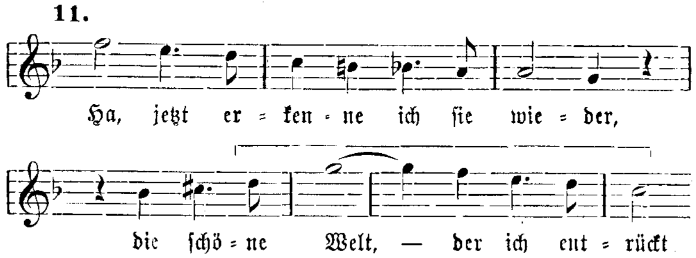


Wir treffen sie in dieser Oper ferner am Schluß von Adrianos Arie an, einer Stelle, deren musikalische Deklamation übrigens ziemlich anfechtbar ist:

10.
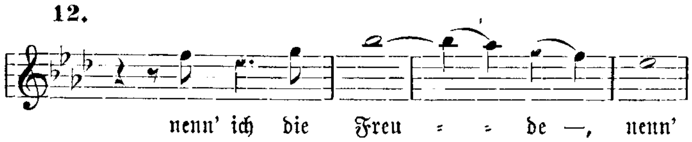


Am Schlusse des ersten „Tannhäuser"-Aktes bringt (in der Fassung des Beispiels 4) Tannhäusers froher Gesang unsere melodische Wendung mit verlängerter Betonung der höchsten Note,

11.



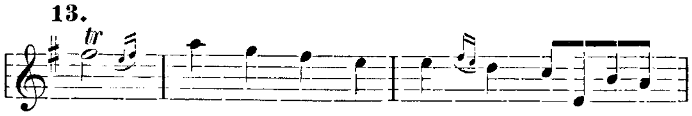
eine Stelle, die später im Vorspiel zum zweiten Akte und im Orchesternachspiel zu Elisabeths Arie „Dich, teure Halle" als Erinnerung an den zurückkehrenden Tannhäuser nochmals erklingt. Wir finden unser Thema in der eben erwähnten Form weiterhin in dieser Oper am Schlusse des jubelnden Zwiegesanges zwischen Tannhäuser und Elisabeth:

12.
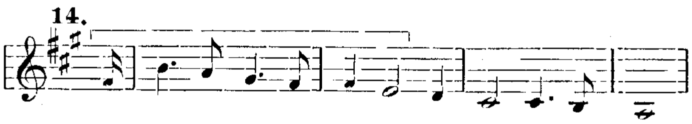


Es zeigt sich ferner als freudige Gipfelung des kleinen, den Auftritt der Sänger begleitenden G dur-Satzes:

13.
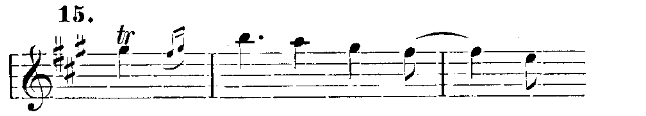


Wir begegnen dem Motiv dann wieder, diesmal weniger hervortretend, am Ausklang des „Lohengrin"-Vorspieles, dessen Schlußtakte die Stimmung feierlichen Glückes nach dem Herniedersenken des Grales malen:

14.
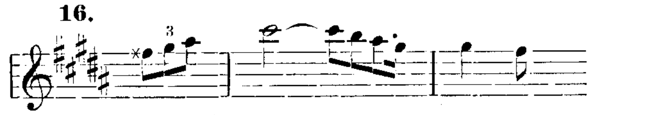


Eine bedeutsamere Rolle spielt unsere Tonfolge in „Tristan und Isolde". Sie erscheint hier zum ersten Male — wie bereits am Anfang dieser Arbeit mit Beispiel 1 erwähnt wurde — im Orchestervorspiel zum zweiten Akte. Dieses im Verlaufe des zweiten Aktes dann häufig erklingende stürmische Thema mildert sich später zu einer zarten beseligten Melodie,

15.



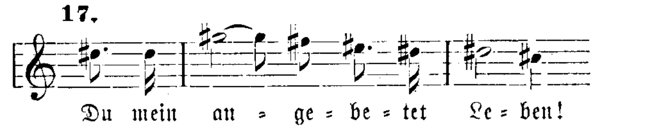
um dann im dritten Akte, nachdem es in Isoldens Verklärungsgesang zum Höhepunkte der orchestralen Steigerung geworden war,

16.



sich rhythmisch und dynamisch allmählich zu beruhigen und, ähnlich wie in Beispiel 15, schließlich den milden Ausklang des ganzen Werkes zu bilden. Es sei hierbei darauf hingewiesen, daß sich unsere Intervallenfolge in dieser Form fast wörtlich am Schlusse von Bizets „Carmen" findet bei den Schlußworten Don Josés:

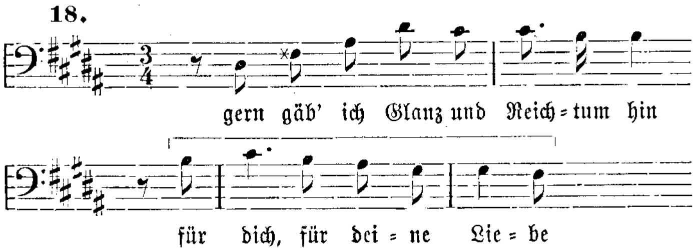
17.



Vielleicht hat Bizet das Tristan-Vorspiel, dessen von Wagner in Paris hinzukomponierter Konzertschluß das Motiv 15 ebenfalls bringt, gekannt, und es liegt in diesem Falle eine unbewußte Anlehnung, Erinnerung vor, was eine äußerliche Erklärung für die auffallende Uebereinstimmung bilden würde.

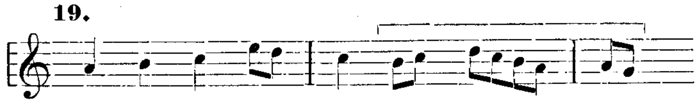
Nicht minder verdient hier als deutsches Gegenstück eine andere Stelle Erwähnung, an der unser Motiv ebenfalls in der Tristan-Fassung des Beispiels 16 erscheint (das erstemal gleichfalls in H dur!), und zwar aus dem Finale des ersten Aktes von Lortzings „Waffenschmied"; die Stelle kehrt später noch zweimal, leitmotivisch verwandt, wieder:

18.
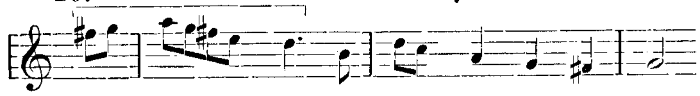


Rhythmisch von einer anderen Seite, diesmal straffer, energischer, zeigt sich unser Motiv im Marschteil des Vorspiels zu den „Meistersingern", wo es mit seiner jubelnden Tonfolge die Festesfreude malt,

19.



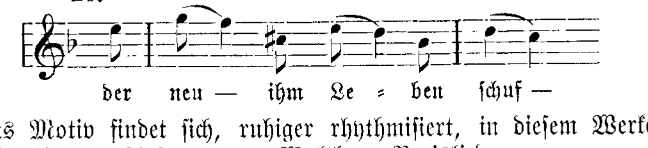
und ähnlich gleich darauf (in der Fassung des Beispiels 4):

20.



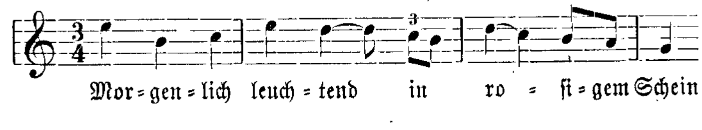
Eine schwungvolle Stelle des Waltherschen Liedes „Fanget an" wird ebenfalls durch unsere Tonphrase gebildet; sie ist hier durch zwei unbetonte nebensächliche Zwischennoten variiert, die ihren Charakter jedoch nicht beeinflussen:

21.
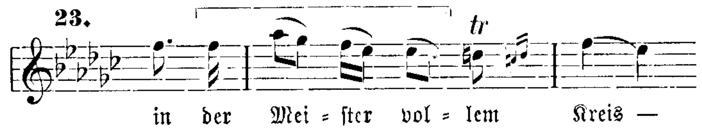


Das Motiv findet sich, ruhiger rhythmisiert, in diesem Werke weiterhin am Anfange von Walthers Preislied,

22.
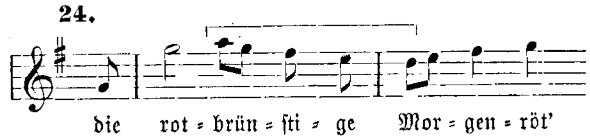


und ebenso im Quintett des dritten Aktes, wo es zum Höhepunkte des herrlichen, glückesfrohen Gesangsstückes wird:

23.
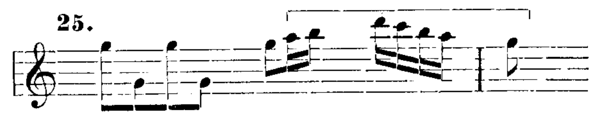


Den melodischen und dynamischen Gipfel bildet unsere Tonfolge (nach Beispiel 4) ferner auch im feierlichen „Wach auf-Chor" dieses Aktes mit seinem mächtigen Ausbruch freudigen Gefühls:

24.
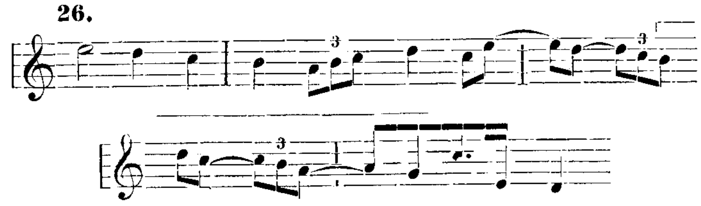


Zu einer mehrfach erklingenden lustigen, schleifenden Figur war sie vorher im Stadtpfeifermarsch auf der Festwiese geworden:

25.



Wir begegnen unserem Motiv — diesmal wieder in langsamerem Rhythmus — dann noch einmal im letzten Werke Wagners, und zwar im Einzugschor der Gralsritter des ersten „Parsifal"-Aufzuges,

26.



eine Stelle, die auffallend an die aus Walthers Preislied zitierte erinnert, wo unsere Tonfolge ebenfalls — wie hier in langsamem Tempo — der Stimmung ruhigen Glückes Ausdruck verlieh.

Bei systematischem Durchforschen der Wagnerschen Opern und Musikdramen würde sich jedenfalls noch manches weitere Beispiel finden lassen, doch werden die vorstehend zitierten Stellen für die Absicht dieser Arbeit genügen. Nicht um Reminiszenzen zu entdecken oder eine äußerliche Vorliebe des Komponisten für diese Tonfolge zu zeigen, wurden diese Beispiele hier angeführt, es sollte vielmehr auf die innere Verwandtschaft aller dieser Stellen hingewiesen werden. So war es stets ein glücksfrohes, freudiges Gefühl, das unsere Tonphrase zum Ausdruck brachte, und wir sahen, daß sie in bewegterem Zeitmaße zur Schilderung stürmischer Freude, hellen Jubels wurde, während sie langsamer rhythmisiert mehr die Stimmung ruhigen, beseligten Glückes malte. Eine Ausnahme bildet nur Beispiel 10 aus dem stilistisch noch unsicheren „Rienzi", wo nicht ein freudiger, sondern ein verzweifelter Entschluß zum Ausdruck gebracht wird; ebenso könnte vielleicht noch das einer romanischen Oper entstammende Beispiel 17 angeführt werden, eine Stelle, in der jedoch im Grunde ebenfalls das eigentliche Wesen unserer Tonfolge hervortritt, da sie hier mehr die Empfindung wieder aufleuchtenden Entzückens, als das Gefühl der Verzweiflung malt.

Das Auftreten unseres Motivs an den hier gezeigten Stellen ist daher ein deutlicher Beweis für die innere Gesetzmäßigkeit im Schaffen Wagners; es beweist damit gleichzeitig erneut die Tatsache der Aehnlichkeit aller Tonfolgen, die das gleiche Gefühl, die gleiche Empfindung ausdrücken, eine Erscheinung, auf die erst jüngst wieder von Karl Scheffler treffend hingewiesen worden ist. Ferner aber zeigt sich hier auch, was ein Meister aus einer wenn auch noch so einfachen und kurzen Tonreihe zu gestalten weiß; dies offenbart sich dem Hörer so recht in der Schlußszene des „Tristan", wo unsere Intervallenfolge von Meisterhand zu einer ungeheuren Intensität des Ausdrucks gesteigert ist.

Emmi Leisner.

Seit der November-Revolution vor zwei Jahren und der damit verbundenen Auflösung nicht nur im politischen und wirtschaftlichen, sondern ebenso auch im künstlerischen Leben hat die Berliner Staatsoper viele Verluste erlitten, die zum Teil zu verschmerzen sein mögen. Zu den Verlusten aber, die eine schwer wieder zu schließende Lücke aufrissen, gehört der vor einigen Monaten gemeldete Weggang der Altistin Emmi Leisner. Mit ihr hat das Ensemble der ehemals Königlichen Oper eine seiner überragenden Individualitäten eingebüßt, und uns bleibt das Nachsehen. Und die schöne Erinnerung an ihre Gestaltungen: an ihren Orpheus, ihre Dalila, Amneris, ihre Carmen und Azucena, ihre einzige Brangäne und andere Höhepunkte ihrer strahlenden Kunst. Und es tut uns not: Besinnung auf die Kostbarkeit dieses Besitzes, der uns auf der Bühne nicht erhalten wurde, im Konzertsaal aber weiter zu unseren schönsten Gütern gehört.

Emmi Leisners Stern ging im Jahre 1912 auf. Da sang sie in den Hellerauer Festspielen den Orpheus. Gastspiele in dieser Rolle, ferner als Dalila und Amneris, die sie in Berlin daraufhin absolvierte, führten zu ihrer Verpflichtung an die Königliche Oper. Obwohl ihr Vertrag noch bis zum Herbst 1923 läuft, hat sie nun ihre Beziehungen zur Staatsoper auf gütlichem Wege aus Gründen gelöst, die mit der neuen Innenorganisation der Oper im Zusammenhang stehen. — Besinnung auf den Wert ihrer Künstlerschaft führt zu der Erkenntnis, daß sie ein „ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht“ ist. Um sie her branden die Wogen des musikalischen Saisonbetriebes. Sie aber steht, ein Meisterstück der Natur, unbeirrt und dient, begeistert und deshalb wieder begeisternd, ihrer Kunst. Selten ist diese ganz große Freude an der Kunstübung, wie sie in der Leisner wohnt; sie überträgt sich auf jeden, der sich heute noch die Fähigkeit bewahrt hat, Kunst nach den Kräften des Gemütes zu messen. Dieser Alt, dem sich vielleicht der Klang der g-Saite auf einer alten Meistergeige vergleichen läßt, erklingt — und es ist, als ob Gesang überhaupt, als ob Musik „an sich“ beginnt. „Dunkel, wie dunkel“ quillt er aus den Urtiefen der Erda; er ist Naturgeschehen, das in den Schalen vollendeter Gesangskunst gereicht wird. Die Leisner hat jene Erhabenheit des Gesanges, die nur aus tief seelischen Gründen erblüht, und der gegenüber Kritik auf ein Mindestmaß der Möglichkeit herabgeschraubt erscheint, weil Kritik nicht über die Bezirke des Gemütes zu rechten hat. Es gab und gibt in Berlin Kreise, die sich von dem „Deutschtum“ der Künstlerin beunruhigt fühlen. Und man konnte öffentliche Vorwürfe gegen die „deutsche Innigkeit“ ihrer Kunst lesen. Ungeheuerlich — und doch ist es leider so wahr! Freilich kennzeichnen sich diejenigen, die sich zu solcher Entdeckung aufschwängen, damit selbst als unwürdig und unfähig zum Erleben dieser Kunst.



Emmi Leisner.

Das Gebiet der Sängerin umfaßt das Höchste und Schönste klassischer und romantischer Liedkunst. Auch die Moderne ist von diesem Kreise nicht ausgeschlossen. Ihr Wundersamstes freilich ist ihr Brahms, dem sie als geborene Holsteinerin innerlichst verbunden ist. Sie hat, wie keine neben ihr vielleicht, die Seligkeit der Brahmsschen Melancholie. „Heimweh“, „Sapphische Ode“, „Feldeinsamkeit“, „Von ewiger Liebe“ — wem kann je die Erinnerung an Stunden vergehen, in denen die Leisner diesen Brahms sang! Die „Vier ernsten Gesänge“ sind vollkommener Gottesdienst. Und noch etwas anderes befähigt sie zur ganz speziellen Brahms-Sängerin: die verhaltene Leidenschaft, in den Formen der Ruhe erklingend — und ewig unbegreiflich den Allzuvielen, die nicht imstande sind, die Wahrhaftigkeit des inneren Affekts streng von der Sentimentalität schwüler Erotik zu scheiden. Wie herrlich ist das im leidenschaftlichsten Tongedicht, im „Tristan“, wenn aus der ruhevollen Erhabenheit des „Steig hernieder, Nacht der Liebe“ sich die Affekte emporsteigern zu höchster Inbrunst. So auch ist es, wenn im Gesang der „Mignon“ von Wolf die Leidenschaft hervorbricht: „Dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!“ Und dies singt die Leisner: es ist ihr Eigenstes, wie es Schumann und Schubert („Winterreise“, „Allmacht“) sind. In ihrem Erlebnis ruht Schönheit, Güte und Glauben. Deshalb hat es die Macht alles Unirdischen. Solche Kunst ist: Gralskunst.

Hans Tessmer (Berlin).

Zur Entwirrung der Begriffe.

Erst durch Krankheit, dann durch verschiedene Reisen verhindert, komme ich erst jetzt dazu, auf einen im 22. Heft des 41. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ unter dem Titel „Die Verwirrung der Begriffe“ gegen meine ebendort im 18. Heft erschienene Abhandlung „Kontrapunkt und Polyphonie“ Stellung nehmenden Aufsatz zurückgreifen zu können.

Da wird mir gleich zu Anbeginn die „Ueberschätzung des Tones“ vorgeworfen . . . Als ob ein Musiker den Ton überhaupt überschätzen könnte! Kann ein Maler die Farbe (stets als solche und nicht im Verhältnis zu etwas anderem, wie z. B. zur Zeichnung) überschätzen? Nein! Weil er sie niemals genug schätzen kann. — Und in der Malerei bleibt die Farbe doch nur Material, nur Ausdrucksmittel, wobei der dargestellte Inhalt — insofern der Maler kein bloße Farbe malender „Absoluter“ ist — aus unserer allgemeinen Vorstellungswelt, aus dem „Leben“ herangezogen wird. Eine um wie vieles wichtigere Rolle spielt hingegen in der Musik der Ton, der nicht nur Stoff allein, sondern auch zugleich Inhalt, Selbstzweck ist, überhaupt das Grundelement bildet, aus dem der ganze akustische Kosmos emporblüht! Und da wird von Ueberschätzung gesprochen ! ! !

Nicht der Ton, unser Ohr sei die Hauptsache, wird mir entgegengehalten. Diese anthropozentrisch-subjektivistische Erkenntnistheorie ist etwas gar zu veraltet und schmeichelt heutzutage nur noch dem naivsten Menschendünkel. Unsere Ohren sind doch wohl erst zur Wahrnehmung der a priori vorhanden gewesenen Laute gewachsen, — oder wurden diese am Ende vielleicht nachträglich zum Kitzel und Zeitvertreib jener erschaffen? „Was das Ohr wahrnimmt“ ist übrigens sehr relativ, und ein Paar Ohren nehmen so manches wahr, an dem ein Paar andere ganz unempfindlich vorbeihören. Aber auch das Durchschnittsohr erschließt sich bei geeigneter Pflege früher nicht beachteten klanglichen Feinheitsabstufungen; ja selbst das Nichtwahrgenommene

wirkt darauf in vielfacher Beziehung unterbewußt ein. Ich kann mir diesbezüglich eine Musik, die menschlich nicht mehr erfaßbare Tonhöhen mit physiologisch-künstlerisch günstigem Erfolg verwendet, wohl vorstellen. Mögen Witzbolde über solche „Musik ohne Klänge" ihre billigen Possen reißen . . . Alldem entsprechend sind die Grenzen der nach oben und unten zu praktisch ausgebeuteten Skala, sowie diejenigen der innerhalb dieser Reihe liegenden kleinsten benützten Intervallenverengerungen im Laufe der Geschichte wechselnd und während einer Epoche individuell verschieden. — Dem abendländischen Ohre jedoch gegenüber dem morgenländischen Differenziertheit und Bildungsfähigkeit absprechen zu wollen, — um auf Grund dieser Diagnose die Ueberlegenheit des ersteren festzustellen, ist aber zumindest ein reichlich „seltsames" Unterfangen, das dem berechtigten Widerspruch aller beleidigten abendländischen Ohren begegnen dürfte. Nein, mein Herr, wenn der Vorzug der abendländischen Hörwerkzeuge gegenüber den morgenländischen in Derbheit und Entwicklungslosigkeit bestehen sollte, würden sich nicht viele gute Musiker auf diese zweifelhafte Ehre versteifen!

Die folgenden Invektiven liegen leider viel zu abseits jeglicher sachlichen Sphäre, um im eigentlichen Sinne „beantwortet" werden zu können . . . Weshalb glauben so viele Leute, daß der Neuerer alles Vorhergewesene mit Berserkerwut verachtet? Haben sie denn keine Augen, um an den ewig sich wiederholenden, bis zum Ueberdruß gleichen Beispielen zu lernen, daß wirkliche Früchte ohne ernsteste und achtungsvollste Sichversenkung in ältere Meisterwerke niemals reifen werden? Wissen sie noch immer nicht, daß die Wirkung des Ungewohnten, ganz von seiner Beschaffenheit abgesehen, immer der nämliche aufgewirbelte Staub ist; daß die „Welt" über Beethovens „Modulationstaumel" seinerzeit in ebensolchen Paroxysmus der Ablehnung verfallen ist, wie später angesichts der „Zukunftsmusik" usw.; daß der relative Effekt jedes Fortschritts seit Menschengedenken — bis auf dieselbe Phrasendrescherei — stets der gleiche war und daß Monteverdi vor dreihundert Jahren fast eben das Gekeife über seine „Kakophonien" anhören mußte, welches heute irgend ein führender „Neutöner" zu lesen bekommt!?

Was soll deshalb dort erwidert werden, wo allen Ernstes solch eine an vergiftete Kriegsbrunnen und geschändete Urgroßmütter gemahnende Greuel-Kunstanschauung zu wachsen und zu gedeihen vermag: Modernismus sei auf die Machenschaften gewisser musikalischer Taschenspieler zurückzuführen, die aus hoffnungsloser Geschäftstüchtigkeit den Nihilismus predigen, um aus dem Untergang aller Werte ihre winzigen Vorteile zu ziehen!? — Als ob derartiges geistiges Kaliber eine auch nur annähernde Wirkung auszuüben verstünde! Wäre es denn wirklich nötig, gegen solch einen Anti-Don Quixote auch nur eine einzige abwehrende Zeile zu mobilisieren!? — Aber die Gesinnung, die ohne weiteres solches Ansinnens fähig ist!? Vorhang! Vorhang!

Alexander Jemnitz.

Musikbriefe

Baden-Baden. (Wie man in Baden-Baden Beethoven gefeiert hat.) Ein Glück, daß Beethoven nicht geahnt hat, wie man seinen 150. Geburtstag in manchen Kleinstädten begehen würde! Was hätte er wohl in seiner erfrischenden Grobheit den Badener musikalischen Größen alles an den Kopf geschmissen! Dem ersten Quartettgeiger, der im B dur Op. 18, Nr. 6 das Scherzo rhythmisch verzerrt und den Humor des Schlußsatzes nach der „Malinconia" mit Knüppeln erschlägt, dem das Adagio nur ein Anlaß zu schmalzigen Kantilenen ist, keine geistige Angelegenheit! Was der alten Dame, die, eine gesellschaftliche Lokalgröße, das Klaviertrio Op. 70 herunterratterte, als säße sie an einer Nähmaschine! Beim Kapellmeister aber, bei Paul Hein, wäre es nicht bei Verbalinjurien geblieben, da hätte es bestimmt Körperverletzungen abgesetzt. Herr Hein weiß nämlich noch nicht, was ein Crescendo ist, er weiß auch nichts von dynamischen Gegensätzen, sondern plantscht immer in einem seichten, dünnen Mezzoforte herum. Herr Hein verschleppt auch gern langsame Tempi und spannt damit die armen Sänger wie im „Fidelio" auf die Folter, geistig und physisch. Herr Hein hält ferner Phrasierung für einen Luxus und schmiert das Schicksalsthema der Fünften Symphonie mit seiner Fortführung in einen Brei zusammen. Und schließlich und endlich hat Freund Hein, ein liebenswürdiges, stets lächelndes Männchen, keine Gewalt über Orchester und Chor: anstatt zu leiten, treibt er resigniert mit. Wenn im Scherzo der Neunten die Streicher vorwärtsdrängen und die Bläser bremsen oder das Blech den Einsatz des 4. Satzes verpaßt, hat er ein nachsichtiges Lächeln: „Tout comprendre c'est tout pardonner" denkt er und ist zufrieden, wenn alle miteinander aufhören: Ende gut, alles gut. Dieser Unglücksdirigent hat sich schon nachsagen lassen, daß sein Orchester noch nicht einmal anständig einstimmt — er lächelt ruhig weiter. Der Oberbürgermeister ist sein Freund, er selber lebenslang angestellt, das ist für ihn das Wesentliche. Die Kunst in Baden-Baden mag darüber ruhig vor die Hunde gehen!

Dr. H. Hieber.

*

Dresden. (Von der Dresdener Staatsoper.) Seit Monaten hat es keine Neueinstudierungen gegeben. Vor allem fehlt Mozarts „Zauberflöte" viel zu lange im Spielplan. Was Breslau kann, sollte auch in Dresden zurzeit möglich sein. Die „Hugenotten" waren bereits angesetzt, dafür kam jedoch Méhuls „Joseph", noch dazu in der Rezitativ-Bearbeitung von Max Zenger. Unter Schuch war das Werk in der Urform eine Hörenswürdigkeit ersten Ranges. Zengers gute Absichten in Ehren, Méhuls „Joseph" bedarf der Modernisierung heute weniger denn vor zwanzig Jahren. Im Gegenteil, der gesprochene Dialog wirkt erzieherisch auf die Sänger, deren darstellerisches Können dadurch weit mehr gefördert wird, als durch die Rezitative. Auch die Nummern-Oper ist ein in sich geschlossenes Kunstwerk, wofern ihre Wiedergabe durch Künstlerpersönlichkeiten erfolgt. (Weshalb nur in diesem Falle? D. Schr.) Denkt man an Frau Wedekind oder Frau Nast (Benjamin), an Anthes, Perron, Scheidemantel usw. von ehedem, so wird klar, wie das gemeint ist. Und deshalb (Sicherlich nicht nur deshalb! D. Schr.) wäre es zu wünschen, wenn man die Originalfassung wiederherstellen würde, selbst auf die Gefahr hin, die Baß-Baritonpartien einer Umsetzung unterziehen zu müssen. Dabei könnte auch für die Inszenierung, die der strebsame Dr. Hartmann bewirkt, manches gewonnen werden. Immerhin verdienen Vogelstrom (Joseph), Plaschke, Staegemann, Frau Merrem-Nikisch und nicht zuletzt Kapellmeister Kutzschbach mit Ehren genannt zu werden. Die schönheitsvoll-abgeklärte Tonsprache Méhuls tut in unseren Tagen doppelt wohl. Bisher ist es noch nicht gelungen, einen Ersatz für Frau Nast zu finden. Die letzte Anwärterin Helene Pola (Wien) empfahl sich als Adele in der „Fledermaus" für die — Operette, die aber doch im Semperhause nur nebensächlich gepflegt wird. Das beschränkte Talent des Gastes ward für jeden Wissenden sogleich offenbar. Man brauchte ihre „Nedda" nicht erst zu hören, um zu erkennen, daß diese zwar nicht ungepflegte aber kleine Stimme bei derartigen anspruchsvollen Aufgaben versagen würde. Das Hauptgebiet der Nast waren Mozart, Weber und Lortzing, d. h. wir benötigen eine Soubrette für die deutsche Oper. Ungelöst ist immer noch die Ballettmeisterfrage. Frau Emma Grondona (Leipzig) hatte das Ballett in „Aïda" neu angeordnet, jedoch nichts Besseres an die Stelle des Herkömmlichen gesetzt. Der Tanz der Priesterinnen im 1. Akt zeigte jedoch Stil von Sent Mahesas Gnaden. Also Wirkung aus zweiter Hand. Mehr noch wurde die Abhängigkeit von dieser in ihrer Art ja vollendeten Schöpferin und Ausdeuterin altägyptischer (Na, na! D. Schr.) Tanzkunst offenbar in den folgenden Szenen. Der Schwertertanz der Damen Gerzer und Dombois hatte etwas Starres, was sonst diesen beiden Künstlerinnen niemals anhaftet. Keine fließende Bewegung, wie bei der Sent Mahesa. Man sah fleischgewordene Vasenbilder, die aneinander vorbeitanzten. Auch die große Reigenszene beim Siegesfest wies keine neuartigen Momente auf, sie litt überdies unter dem Zuviel der Massen.

H. Pl.

*

Hamburg. Das erste nennenswerte Konzert des Musikwinters ging von der Ortsgruppe Hamburg des Bayreuther Bundes aus. Den Bundesprinzipien: Pflege deutscher und vor allen Dingen Wagnerscher Kunst, gemäß, war das glänzende Konzert, das kein Geringerer als Arthur Nikisch leitete, Wagner selbst gewidmet; da aber der Pflege Wagnerscher Kunst mit der Vorführung einiger Vorspiele vor musikfestem Publikum kaum sonderlich Genüge getan werden kann, so lag der Schwerpunkt der Begeisterung diesmal zweifellos in der Person des gefeierten Dirigenten. Wichtiger erscheint einem da denn auch die Gelegenheit, die Alfred Sittard in einem Sonderkonzert zum Besten des Chorfonds seines Michaeliskirchenchores gab, die hier bisher unaufgeführte Messe in e moll für achtstimmigen Chor und kleines Blasorchester von Bruckner kennen zu lernen. Der Messe folgte Liszts Dante-Symphonie. Wundervoll verlief auch das erste Brecher-Konzert mit Brahms' 1. Symphonie und Willi Burmester, der neben den bekannten Kleinigkeiten diesmal besonders Bruchs g moll-Konzert in Ton und Empfindung ganz bezaubernd schön spielte, wundervoll auch das erste Pollak-Konzert (Beethoven: Leonore II, Vierte Symphonie und Violin-Konzert, Karl Flesch). Ein sehr freundliches Interesse sicherte sich ein Konzert finnischer Musik mit dem Musikfreunde-Orchester. Neben dem auch in Deutschland voll anerkannten Jean Sibelius, von dem auch diesmal die stärksten Eindrücke ausgingen, war dem jungen, leider zu früh verstorbenen Toivo Kuula der Hauptanteil im Programm eingeräumt. Kleine symphonische Dichtungen und diesen verwandt erscheinende Gesänge, mit allen Reizen einer feinsinnig modernen, doch stets in guten Bahnen wandelnden Instrumentation, einer wenn auch von fremden Einflüssen nicht immer ganz

freien, dennoch echt heimatliche Urkraft atmenden Erfindung ausgestattet, wußten diese mit den fesselnden Ausdrücken nordisch-keuscher Sehnsucht überzeugend belasteten Stimmungsbilder auch hier stark zu fesseln. Solisten waren die Sängerinnen Aima Kuula und Vili Sinimi, die über das Hemmnis der finnischen Sprache hinweg mit den Ausdrucksmitteln ihrer wohlklingenden Soprane wärmsten Beifall ernteten. José Eibenschütz, der für die finnische Kunst auf das vortrefflichste zu werben wußte, feierte mit einer Doppel-Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie (Quartett: Käthe Neugebauer-Ravoth, Margarethe Martens, Richard Schubert und Joseph Groenen) sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. Dann dirigierte Max von Schillings ein brillantes Konzert mit Baklanoff als Solisten; ein anderes, nicht sonderlich gut besuchtes, leistete sich Arthur Violinar, ein rühriger Dirigent, dem Brahms' zweite Symphonie und die Don Juan-Ouvertüre ausgezeichnet gelangen. Solistin war die treffliche Pianistin Ilse Fromm-Michaels mit Mozarts C dur-Konzert (Köch. 503), mit selbstkomponierter Kadenz, die bei virtuos-modernem Einschlag doch dem Charakter der Mozartschen Musik vortrefflich angepaßt schien. Dieselbe Künstlerin gab einen Sonatenabend gemeinsam mit Jan Gesterkamp, im Programm eine Manuskript-Suite für Klavier und Violine von Herm. Henrich, vier teilweise recht ansprechende Sätze mit abschließendem entzückenden Rondo, und Pfitzners Sonate Op. 27, die mit überlegener Kühnheit aus dem kammermusikalischen Rahmen herausgehoben wurde, in den sie auch nicht hineingehört. Ein eigener Klavierabend, der vorbildlich stets auf abseits der großen Heerstraße gelegenen Pfaden wandelnden Künstlerin brachte uns die Goyeskas von Granados, einen hübschen Zyklus spanischer Klaviermusik voll Stimmung und Melodik, wenn auch nicht von besonders hervorragendem Wert. Außer dem bedeutenden Georg Bertram und der rassigen Wera Schapira, außer Claudio Arrau und Alfred Hoehn kehrten von den Pianisten bisher Viktor Schiöler bei uns ein, der wieder wie im Vorjahr von ganz hohen pianistischen und musikalischen Qualitäten zu überzeugen wußte; ebenso fiel auch die bedeutende Elsa Rauschenbusch auf. — Aus der Fülle der übrigen Konzerte verdient jenes des holländischen Streichquartetts (Leydensdorff, Mandes, Kent und Cassivet) an erster Stelle genannt zu werden; wundervolles klangliches Zusammenspiel, eine vorbildliche Aufeinanderabgestimmtheit und Unterordnung, die stets höchste Vollendung herausstellt, sei es nun, daß man Debussy oder Beethoven oder Dworschak spielt. Vollendet spielte auch das Rheinische Streichquartett (Gumpert, Kronenberg, Borwitzky und Paul Barth), und zwar diente man hier neben dem vortrefflichen g moll-Quartett von Richard Barth dem interessanten Divertimento von Sekles und dem musikalisch fesselnden „Hebraikon" von Paul Ertel. Die ebenso bedeutende wie musikalisch großzügige Geigerin Erika Besserer konzertierte im Verein mit Hertha Dehn und Edith Weiß-Mann; solche kammermusikalischen Darbietungen wie hier wird man stets als hocherfreuliche Ergebnisse verzeichnen dürfen. Ein neuer Geiger, Lidus Klein, fesselte durch die Ausführung eines Virtuosenprogramms, ohne allerdings von einer solistischen Berufung restlos überzeugen zu können. Bemerkenswert war aber gleich im Anfang ein Kompositionsabend von Max Krohn, der als Hauptwerk ein Konzertstück für Violine (Sonata quasi fantasia) von Einar Hansen ausgezeichnet wiedergegeben herausstellte, das als wirksames und wohlgesetztes Geigenstück, von dem man die unbedingte Anlehnung an die strenge Form der Sonate weniger verlangt, namentlich den ernsthafteren Virtuosen empfohlen sei. Auch in zwei kleinen Liedergruppen bot der Komponist uns etwas, das unbedingt aufhorchen läßt. Die debütierende Margarethe Janda wußte mit einem schönen Alt bestens für diese Lieder zu werben. Um Julius Weismann, dem man hier längst widerspruchslose Anerkennung zuteil werden läßt, machte sich das Vokal-Quartett von Gertrude Gliemann, dem u. a. Frau Winternitz-Dorda angehört, im Verein mit Heinrich Bandler verdient. Auch hier gab es wieder Neues, Anziehendes, Reizendes, das die weitgespannte Meisterschaft des bedeutenden Komponisten in neues Licht rückte. — Im übrigen dürfen wir mit einiger, allerdings ein wenig schmerzlicher Genugtuung feststellen, daß das Stadttheater uns endlich einmal Pfitzners „Armen Heinrich" bescherte. Zwar mußte er schon nach zwei Aufführungen dem alten bewährten Spielplan wieder weichen, aber der künstlerische Aufwand, den sich alle Beteiligten von der freigebigen Direktion ab mit Begeisterung leisteten, macht uns diese Aufführung zu einer künstlerischen Errata in den jüngsten Annalen unseres nicht gerade auf Rosen gebetteten Theaters. Schubert, Schützendorf, der neugewonnene Otto Goritz, Emmy Land und Aida Maitres wetteiferten um die Palme, und über dem ganzen Egon Pollaks feingestaltende Hand. — Ja, Pfitzner durfte, wenn man sich seiner in Hamburg auch etwas spät erinnert und die Bemühungen des eifrig am Werk befindlichen neuen Bayreuther Bundes für ihn bei der großen Masse wohl kaum viel ausrichten werden, wenigstens mit den künstlerischen Kräften unserer Stadt wohl zufrieden sein.

Bertha Witt.

*

Jever. Der Singverein Jever in Oldenburg beging im Dezember sein hundertjähriges Jubiläum mit einem dreitägigen Musikfeste. Am ersten Tage fand in der evangelischen Stadtkirche ein Kirchenkonzert mit Bachs Präludium und Fuge Es dur für Orgel, Alt-Arie „Bereite dich Zion" (mit obligater Violine), Loure und Gavotte für Solovioline; drei Lieder „Kommt Seelen dieser Tag", „Bist du bei mir", „Dir, dir Jehova"; Siciliano für Violine und Orgel; Alt-Arie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion (mit obligater Violine) und zum Schluß Fantasie und Fuge g moll für Orgel statt. Ruth Arendts (Berlin) wundervolle Altstimme kam hier und im Messias sehr schön zur Geltung. Die Violinvorträge spielte Konzertmeister Düsterbehn mit bestem Gelingen. An der Orgel saß Georg Kugler. Am zweiten Tag fand die Aufführung des „Messias" statt. Mitwirkende: M. Lydia Günther-Kleemann (Berlin), Sopran, Ruth Arendt, Alt, Adolf Harlacher (Bremen), Tenor, Karl Kaiser (Bremen), Baß, Cembalo (Flügel) Emma Grampel, Orgel (Harmonium), Karl Hildebrand (beide Jever), das philharmonische Orchester Wilhelmshaven und der Chor des Singvereins. Unter Georg Kuglers Meisterhand war die Aufführung vollendet zu nennen. Solisten, Chor und Orchester gaben ihr Bestes, das Zusammenwirken aller war mustergültig. Von den Solisten kann nur Lobenswertes gesagt werden. Der dritte Tag (Morgenfeier) bot Lieder und Duette von Haydn bis Richard Strauß. M. Lydia Günther-Kleemann verfügt über eine schöne Sopranstimme, nur die innere Wärme vermißt man. Ihr Partner, Karl Kaiser, sang musikalisch nicht ganz so reif, die Baßstimme ist herrlich und tadellos ausgeglichen. Am Abend desselben Tages bot der Vorsitzende des Vereins, Dr. Hempel, in einem Lichtbildervortrag einen reichen Einblick in das hundertjährige Wirken des Singvereins. Das ganze Fest bot schöne Stunden reinsten Erlebens und Gg. Kugler als Leiter kann mit berechtigtem Stolz auf das vollendete Gelingen zurückblicken. Hd.

*

Saarbrücken. Das erste Konzert der „Konzertgesellschaft Saarbrücken" (Dirigent Herr Eduard Bornschein) brachte an Orchestersachen die pathetische Symphonie von Tschaikowsky, sowie die lyrische Suite Op. 54 von Grieg. Die mitwirkende Geigenkünstlerin Ibolyka Gyarfas aus Berlin spielte u. a. ein Violinkonzert von Goldmark. Die Kritiken rühmen übereinstimmend die künstlerische Höhe des Konzertes. Die „Volksstimme" vom 29. Oktober feiert es als das „größte künstlerische Ereignis der bisherigen Saison". — Das zweite Konzert der Gesellschaft (Solisten: Gertrude Geyersbach und Fritz Scherer aus Wiesbaden) brachte fast ausschließlich Lieder von Eduard Bornschein. Die Kritiken heben die feine impressionistische Art der Lieder hervor. Die „Volksstimme" schreibt: Unstreitig ist Herr Bornschein ein Vollblutmusiker, der als Tondichter ganz entschieden den anderen auf dem Programm stehenden Namen (Marx, Pfitzner, Rich. Strauß und Hugo Wolf) gleichzustellen ist. — Das dritte Konzert (Klavierabend), Solist Erwin Schulhoff aus Dresden, war ebenfalls der zeitgenössischen Musik gewidmet. Scriabine, Weinberger, Debussy, Ravel beherrschten das Programm. Schulhoff zeigte sich als der berufene Interpret moderner Musik. Mit bewundernswerter Gedächtniskraft und feinster Anschlagsnuancierung erledigte er das die höchsten Anforderungen stellende Programm.

*

St. Gallen. Einer blühenden und prächtig aufstrebenden Entwicklung unseres städtischen Theaters unter v. Bongardts Führung und Mannstädts und v. Hoesslins musikalischer Leitung hatte der Krieg ein jähes Ende gesetzt. Während der Kriegszeit blieb der Musentempel fast vollständig geschlossen; nur Aufführungen seitens anderer schweizerischer Theater, wie Basel und Bern, konnten hin und wieder stattfinden. Seit drei Jahren hat das Theater wieder seinen künstlerischen Leiter, muß sich jedoch mit dem Schauspiel begnügen und darf es noch nicht wagen, die Oper regelmäßig zu pflegen. Direktor Th. Modes gibt sich jedoch im Verein mit dem Theaterkomitee alle Mühe, von Zeit zu Zeit einmal eine Opern-Gastvorstellung zu bieten. Solche musikalische Aufführungen finden jeweils starken Anklang und daran ist nicht nur das Bedürfnis nach der Musik auf der Bühne schuld, sondern wohl auch der Umstand, daß diese Spiele von Othmar Schoeck, dem Leiter der St. Gallischen Abonnementskonzerte, dirigiert und mit hervorragenden Kräften gegeben werden. Bisher kamen Mozarts „Figaro", „Zauberflöte" und „Entführung" und Beethovens „Fidelio" zur Wiedergabe und zwar mit Alois Jerger (München), Karl Erb (München), Rudolf Ritter (Stuttgart), Karl Schmidt-Ploß (Zürich), Jean Stern (Basel), Frau Irene Eden-Henius (Mannheim), Beatrice Lauer-Kottlar (Frankfurt a. M.) und Luise Modes-Wolf (St. Gallen) in den Hauptrollen. Sämtlichen Aufführungen darf nachgerühmt werden, daß künstlerischer Ernst und künstlerische Vornehmheit sie auszeichnen und die musikalische Leitung wie die Spielleitung Hervorragendes leistet. H.

Kunst und Künstler

— Eine nachahmenswerte Beethoven-Ehrung wird uns aus Bonn berichtet: Statt der üblichen Beethoven-Feier mit Ansprache und Chor ehrte der Leiter des Ziskoven-Konservatoriums in Bonn, Gotthold Gumprecht, das Andenken Beethovens durch eine Beethoven-Stiftung: Alljährlich kommt an seinem Institute am 16. Dezember je eine Freistelle für Klavier und Geige zur Besetzung, und zwar für die Dauer eines Jahres. Die Entscheidung über die Vergebung der Freiplätze liegt in den Händen des Direktors und des Universitätsprofessors Dr. Ludwig Schiedermair. Nach erwiesener Mittellosigkeit entscheidet die Begabung des Bewerbers. Man kann nur wünschen, daß dieses Beispiel möglichst viel Nachahmung findet. Die glanzvollste Aufführung der Neunten ehrt das Andenken Beethovens, dessen Jugend so schwer mit dem Leben rang, nicht so

sehr wie eine solche tatkräftige Hilfe, die man einer ringenden Musikerjugend schenkt.

Ueber die vielen Beethoven-Feiern im Reiche einzeln zu berichten, ist uns aus Platzmangel gänzlich unmöglich.

— Zu Ehrenmitgliedern des Beethoven-Hauses in Bonn sind bei der dortigen Beethoven-Feier u. a. ernannt worden: Frau Elly Ney, Adolf Busch, Bram-Eldering, Joseph Pembaur, Arthur Nikisch, Hans Pfitzner und Prof. Altmann-Berlin.

— Eine Beethoven-Morgenfeier im Landestheater in Stuttgart, bei der zwischen den Darbietungen des Orchesters Paul Bekker aus Frankfurt zu sprechen hatte, erfuhr eine Störung durch einen Besucher, der gegen die Wahl des Redners aus nationalen Gründen Einspruch erhob. Das war ohne Frage ein Einspruch an falscher Stelle: die Feier hätte nicht gestört werden dürfen. Ebenso bedauerlich aber war die Wahl des Festredners.

— Eine verschollene Beethoven-Geschichte hat der Verlag Hoffmann & Campe wieder ans Licht gezogen: „Furioso" von Wolfgang Müller v. Königswinter, dem bekannten „rheinischen Chronisten". Das Buch erscheint als erstes einer Sammlung illustrierter Künstlergeschichten „Die Wege des Genies".

— Der Bayreuther Bund in Stuttgart veranstaltete als Beethoven-Feier die zusammenhängende, wohlgelungene Aufführung sämtlicher Sonaten für Violine und Klavier durch Kapellmeister Erich Band und Konzertmeister Rohlfs-Zoll.

— Das erste deutsche Bach-Fest in Norwegen soll im April 1921 in Kristiania stattfinden Es wird vom dortigen Cäcilien-Verein unter Leitung von Prof Karl Straube (Leipzig) veranstaltet und vier Abende umfassen, an denen von deutschen Künstlern u. a. Emmi Leisner an erster Stelle mitwirken wird.

— Das Deutsche Tonkünstlerfest für 1921 findet in Nürnberg vom 6. bis 11. Juni statt. Als ersten Grundstein zu dem Fest bewilligte der Nürnberger Stadtrat 10 000 Mk. Die Kapellmeister Heger und Scharrer sind zu Festdirigenten bestellt, soweit nicht die Komponisten ihre Werke selbst leiten werden.

— Die Stadt Gießen ist um eine soziale Einrichtung reicher geworden durch die Gründung einer „Gustav-Bock-Musikstiftung". Der Stifter, ein Bruder des in Oberhessen und darüber hinaus bekannt gewordenen Dichters Dr. Alfred Bock, hat der Stadt eine Summe vermacht, deren Zinsenertrag zur Veranstaltung von unentgeltlichen Volkskonzerten mit „nur bester Musik in einwandfreier künstlerischer Ausführung" verwendet werden soll.

— Wegen zu geringen Interesses der kleinen Industriestädte im Gebiet des deutschen Westens für die Gründung eines Wandertheaters muß der Plan als gescheitert betrachtet werden. Nunmehr erwägt man den Anschluß an die bereits erfolgreich tätige Rheinische Landesbühne (Sitz Düren).

— Der altehrwürdige Stadtsingechor in Halle a. d. S. (Leitung Chordirektor Karl Klanert) hat seit einiger Zeit musikalische Vespern eingerichtet und ist damit, wie der immer zunehmende Besuch zeigt, einem wirklichen Bedürfnisse auf die Spur gekommen. Es wird immer ein bestimmter Gedanke musikalisch illustriert, und in diesem Rahmen müssen auch die mitwirkenden Solisten ihre Auswahl treffen. Bisher fanden bereits 14 Vespern statt und in jeder zeigte der Chor seine Leistungsfähigkeit in glänzendstem Lichte. Der Stadtsingechor hat übrigens stark um seine Existenz zu kämpfen. Es wäre höchst bedauerlich, wenn er, dessen Geschichte bis zur Reformation zurückreicht, eines Tages mal aufgelöst werden müßte. Einstweilen wird er von den Franckeschen Stiftungen, denen er angegliedert ist und aus deren Schulen sich die Sänger rekrutieren, immer noch gehalten.

— Unter dem Namen „Collegium musicum Antwerpiensis" (1 D. Schr.) hat sich in Antwerpen eine Vereinigung gebildet, die es sich zur Aufgabe stellt, noch unbekannte Musik des 17. und des 18. Jahrhunderts zu spielen. (Hoffentlich ist die Musik der neuen Vereinigung besser als ihr Lateinisch, das, wie ersichtlich, an bedenklicher Geschlechtsverkennung leidet!)

— Generalmusikdirektor Fritz Busch (Stuttgart) soll für den Dresdener Musikgenerals-Posten ausersehen sein. Für den Fall dieser Berufung kündigt Kapellmeister Reiner seinen Rücktritt an. Die ganze Angelegenheit ist wohl noch nicht spruchreif, obwohl Busch mittlerweile sich bereit erklärt hat, 1921/22 die sechs Dresdener Symphoniekonzerte zu leiten.

— Prof. H. Laber (Gera) hatte in München als Dirigent starken Erfolg. Das Beethoven-Fest des Reußischen Theaters unter Labers Leitung brachte allen Mitwirkenden reiche Ehren ein. Den Höhepunkt bedeutete die Wiedergabe der 9. Symphonie und des Fidelio.

— Intendant Fuchs vom Badischen Landestheater wird seine Stellung zum 31. August 1921 aufgeben. Bis zur Berufung des neuen Intendanten wird Ministerialrat Dr. Bartning die Geschäfte führen.

— Die unsern Lesern durch mancherlei wertvolle Beiträge bekannte Komponistin Margarete Schweikert hat neuerdings auf Konzertreisen als Geigerin (mit August Schmid-Lindner) und als Komponistin (ihre neuen Lieder sang u. a. Rud. Ritter) große Erfolge erzielt.

— Dr. Richard Strauß ist nach seiner südamerikanischen Reise wieder am Dirigentenpult der Wiener Staatsoper erschienen. Er dirigierte Fidelio und wurde bei seinem Eintritt, sowie im Verlaufe des Abends stürmisch gefeiert. Kaum nach Wien zurückgekehrt, wird er aber schon wieder für Gastspielreisen ausersehen. Im Februar will er nach Rumänien gehen und dort die deutschen Meister zu neuen Ehren bringen. Außerdem lockt Nordamerika.

— Die Kammersängerin Berta Morena wurde für den Januar an die Kgl. Oper in Madrid verpflichtet, wo sie in einer deutschen Aufführung des Nibelungen-Ringes die Brünnhilde singen wird. — Auch Wilh. Furtwängler wurde für einige Abende nach Madrid berufen.

— Wilhelm Kienzl vollendete soeben ein Streichquartett in c moll, Op. 99, das im Verlage von Bote & Bock, Berlin W 8, erschienen ist.

— Der Augsburger Singschuldirektor Greiner, einer der hervorragendsten Gesangspädagogen Deutschlands, lehnte eine Berufung zum Professor an der Berliner Akademie der Tonkunst mit der Spezialaufgabe, die Reform des Schulgesanges einzuleiten, ab.

— Prof. Oskar Brückner, der bekannte Wiesbadener Cellomeister, hat in Konzerten in Halle a. d. Saale, Dessau, Karlsruhe, Aschaffenburg wieder große Erfolge errungen.

— Um dem Publikum, das seit Windersteins Wegzug nach Hamburg keine populären Symphoniekonzerte mehr kannte, wieder ein freies Orchester zur Verfügung zu stellen, hat sich aus führenden Persönlichkeiten der Stadt Halle ein Verein „Philharmonie" gebildet. Er hat ein „Philharmonisches Orchester" zusammengesetzt und als Dirigenten den Musikdirektor Benno Plätz, einen Schüler Fritz Steinbachs, gewonnen.

— Auf Einladung des Hans-Pfitzner-Vereins wird das Züricher Streichquartett (de Boers-Quartett) zum ersten Male nach München kommen und an zwei Abenden Tonschöpfungen zeitgenössischer Schweizer Komponisten spielen.

— Olga Band-Agloda (Stuttgart) ist zur Mitwirkung in Orchesterkonzerten unter S. Wagners Leitung eingeladen worden. Die Künstlerin wird Szenen aus Richard und Siegfried Wagners Werken singen.

— Die von Adolf Busch kürzlich in Berlin in einem eigenen Kompositionsabend vorgeführten „Mozart-Variationen" für kleines Orchester sind im Verlag N. Simrock erschienen.

— Der junge, hoffnungsvolle Komponist Rudolf Peters, jetzt Schüler von Max Pauer in Stuttgart, bringt bei Simrock eine Klaviersonate (Op. 5) und ein weiteres Heft Klavierstücke (Op. 6) heraus.

— Der bekannte Mozart-Forscher Johann Engl wurde zum Ehrenbürger der Stadt Salzburg ernannt.

— Felix Weingartner, der mit seiner Gattin von der südamerikanischen Tournee zurückgekehrt ist, hat drei Millionen Kronen für wohltätige Zwecke in Wien gestiftet.

— Ottokar Sevcik hat sich nach Amerika begeben. Auf dieser Tournee begleiten ihn einige seiner bedeutendsten Schüler, darunter Kocian und David Hochstein.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Konzertmeister Rupert Becker ist am 21. Dezember im Alter von 90 Jahren in seiner Vaterstadt Dresden gestorben. Er wurde von Robert Schumann als Nachfolger Wieniawskys nach Düsseldorf berufen und hat die letzten Kammermusikwerke des Tondichters am ersten Violinpulte aus dem Manuskript mitgespielt. In jeder Brahms- und Schumann-Biographie wird er ausdrücklich erwähnt. Besonders über den Ausbruch und Verlauf der Geisteskrankheit Schumanns wußte der verewigte Künstler viel Fesselndes zu erzählen. Von Düsseldorf ging er nach Frankfurt a. M. und lebte alsdann fast drei Jahrzehnte im Ruhestande in Dresden. Anfang der 90er Jahre trat er mit jugendfrischer Begeisterung in den von Alois Schmitt gegründeten „Dresdener Mozart-Verein" ein und wirkte längere Zeit als dessen Erster Konzertmeister. Rupert Becker erfreute sich bis in die letzten Lebenstage hinein großer geistiger und körperlicher Frische. H. Pl.

— Franz v. Hennig, Lehrer am Akadem. Institut für Kirchenmusik in Berlin, ist, 66 Jahre alt, aus seinem arbeits- und segensreichen Leben geschieden. Der Verstorbene versah neben seinem pädagogischen Amte auch den anstrengenden Dienst als Kritiker an der Vossischen Zeitung. Seine von Grund aus vornehme Natur spiegelte sich in seinen Schriften wider.

— Der aus Breslau stammende Prof. Dr. Hugo Goldschmidt, ein Schüler Stockhausens und Bohns, später bekannter Musikhistoriker und langjähriger Mitdirektor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin, ist dort im Alter von 62 Jahren gestorben. Seine Arbeitsgebiete waren u. a. der ältere Kunstgesang und die italienische Oper.

— Der frühere Hofkapellmeister und Opernkomponist Joh. August Langert ist, 86 Jahre alt, in Koburg, seiner Vaterstadt, gestorben.

— Ein Bayreuther Original, der vielen Festspielbesuchern bekannte „Musenwirt" Christian Sammet, ist im Bayreuther Krankenhause gestorben. Der „exprimitive Christian" war Besitzer eines vielbesuchten Cafés, in dem er eine Unmenge Andenken an Richard Wagner aufgestapelt hatte. Sammet kannte jeden Künstler und gar manchmal hat es Erstaunen hervorgerufen, wenn er von seinem Garten aus während der Festspielaufführungen mit Posaunenklängen zum Hügel hinaufgrüßte. In den letzten Jahren ist es ihm, wie die

Fr. Ztg. meldet, nicht gut gegangen; er mußte sein Etablissement verkaufen und brachte sich mit Verkauf von Postkartenphotographien schlecht und recht durch.

— Im Sanatorium Podol bei Prag ist, 58 Jahre alt, Karl Kovarovic gestorben. Er hat in jungen Jahren als Pianist die Aufmerksamkeit Hans von Bülows erweckt und sich als Dirigent, Komponist und während der letzten 20 Jahre als Opernchef des tschechischen Nationaltheaters in Prag einen Namen gemacht. Von seinen Kompositionen sind die beiden Opern „Die Hundsköpfe“ und „Auf der alten Bleiche“ am bekanntesten geworden.

Erst- und Neuaufführungen

— „Das kluge Felleisen“, komische Oper von Waldemar Wendland, wurde vor kurzem mit großem Erfolge im Stadttheater zu Nürnberg zur Aufführung gebracht.

— Artur Kusterers komische Oper „Casanova“ ist vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart zur Uraufführung für Frühjahr 1921 angenommen worden.

— Bernhard Sekles, der Komponist der Oper „Scharazade“, hat soeben eine Oper „Die Hochzeit des Faun“, burleskes Traumspiel in zwei Akten, Dichtung von Roderich Morr, vollendet, die im Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz erscheinen wird. Die Uraufführung findet voraussichtlich im Mai am Opernhaus zu Frankfurt a. M. statt.

— Leoncavallos nachgelassene Oper „König Oedipus“ hatte bei der Uraufführung in Chicago mit dem Bariton Titto Ruffo in der Titelrolle starken Erfolg.

— In Altdorf und Schwabach hat Studienrat und Chordirektor Karl Wüst als Komponist von Liedern, Frauen- und gemischten Chören, Klavierstücken und einer Violinsonate größte Erfolge erzielt.

— Ballade g moll für Klavier und Orchester, Opus 22, ist der Titel eines neuen Werkes des jetzt bekannt werdenden rheinischen Komponisten Gustav Erlemann. Das Werk erlebte im letzten Symphoniekonzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Trier unter Knapsteins schwungvoller Leitung seine Uraufführung. Die Ballade, deren instrumentale Einkleidung von eigenartiger Wirkung ist und in ihren Details feines orchestrales Empfinden bekundet, weist episodischen Charakter auf und zeigt in der melodischen Linie wie in der Harmonik durchgehends einen schwermütigen, resignierten Grundzug. Das erste Thema, von sämtlichen Violinen unisono auf der G-Saite zu den ernsten Tönen tiefer Hörner und Fagotte gesungen und von den in Oktaven gehenden Klarinetten in der Mittellage wiederholt, bildet eine Art Trauermarsch, dessen Weise sich ein aufbäumender Sechsachtel-Anlauf entgegenstellt. Trotz des beruhigenden freisynkopierten Gegenthemas, das zweimal dem Ansturm entgegentritt, wird der Drang nicht aufgehalten. In dieser mittleren, hauptsächlichen Periode folgen sich die Gegensätze in wirksam wechselnder Anordnung, um dann schließlich in ein chromatisches Accelerando und Crescendo des vollen Orchesters auszumünden. Danach kommt das Soloinstrument in einer sehr vollgriffigen Fortissimoepisode auf das Eingangsthema zurück, worauf das Orchester diesen ersten Tongedanken in der ursprünglichen, durch ernste Posaunenakkorde treffend schattierten Farbe seinem Verklingen entgegenleitet und das Klavier in der Schlußfermate das letzte Wort spricht. — Das Werk selbst, sowie seine pianistische Interpretation durch den Komponisten fand sehr gute Aufnahme und Beurteilung.

— Das letzte Symphoniekonzert im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg brachte die „Stuck-Symphonie“ von Hans Bullérian. (Früher wohl: Bullerjahn? D. Schr.) Dieses Werk hatte schon ein Schicksal, das uns sehr daran zweifeln läßt, ob sich in der Jetztzeit das Verständnis und die Bereitwilligkeit, auf Neues einzugehen, wirklich gebessert haben. Ueber zehn Jahre liegt die Partitur fertig vor und konnte nicht zum Erklingen gebracht werden, da sie teils als unausführbar erklärt, teils als gänzlich verstiegen und unmöglich betrachtet wurde. Nun, Krasselt, der kein „unmöglich“ anerkennen wollte, hat es gewagt. Statt der in der Partitur geforderten 150 Musiker saßen 120 da, und sie spielten, allerdings nach einer Unzahl von Proben, so glänzend und in der Sache aufgehend, daß nur der Kenner des Werks bemerken konnte, daß die ohne Zweifel schwierigste Orchesterkomposition wiedergegeben wurde, die bisher geschrieben worden ist. Franz Stucks große Gemälde: Der Krieg, Meduse, Der Wächter des Paradieses, die Gemäldereihe der Faunenwelt haben den Tondichter zu vier Sätzen größeren Umfangs angeregt; dabei ist ein Zusammenhang mit der klassischen Symphonieform durchaus noch zu erkennen. Das Wesentliche ist aber: die Themen sind prägnant, großzügig, die Farbengebung, die Instrumentierung von strahlender Pracht, ohne je brutal zu werden. Daß in den ausgedehnten lyrischen Sätzen Wagners Einfluß zu erkennen ist, daß in der Behandlung einzelner Instrumentengruppen die russische Schule sich geltend macht, verschlägt den Vorzügen gegenüber wenig. Die Hörer folgten der anderthalbstündigen Symphonie mit steigender Anteilnahme und legten bald einen beigegebenen „poetischen“ Führer von Karl Wilhelm beiseite, der sich noch nicht einmal zu einem richtigen Deutsch aufgeschwungen hatte. Mit staunender Bewunderung muß aber die Leistung des Dirigenten Krasselt und seines Orchesters betrachtet werden. Konzertmeister Kroemer hatte vorher mit einer vornehmen und fein ausgefeilten Wiedergabe von Mendelssohns Violinkonzert großen Beifall gefunden. (Die Symphonie hat von anderer Seite scharfe Ablehnung erfahren. D. Schr.) K. Hennig.

— Reinhold J. Beck (Berlin) hatte in Hannover mit der Uraufführung einer Violinsonate mit Hans Bassermann, sowie seiner in Berlin schon mit Erfolg gespielten zweiten Violinsonate und Liedern einen großen Erfolg.

— In Breslau brachte Otto Müller mit seinem Chor von der Königin-Luise-Gedächtniskirche eine Reihe eigener Werke zur Uraufführung, ebenso Domkapellmeister Cichy zwei umfangreiche eigene Chorkompositionen, „Pfingstmesse“ und „Des Engels Gruß“ für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

— Artur Honegger, ein junger Schweizer Komponist, findet nach der Schw. M.Z. in dieser Saison in Paris allgemeines Interesse, wenn auch nicht immer volle Zustimmung der Kritik. Obwohl Honegger seine Studien am Pariser Konservatorium abgeschlossen hat, scheinen ihm die entscheidendsten Einflüsse aus der Musik von Wagner und Strauß gekommen zu sein. In einem Konzert der Société Musicale Indépendante wurde eine Sonate für Bratsche und Klavier gespielt, eine Sonate für zwei Violinen war in der Galerie Montaigne zu hören, und im Salon d'Automne wurde ein Ballett „Vérité? Mensonge?“ mit größtem Erfolg aufgeführt. Auch die Partitur einer Oper „Mort de Sainte Alméenne“ wird gerühmt.

Besprechungen

Neue Literatur für Violine und Cello.

Ad. Meyer: Kleine Weihnachtsfantasie für Violine oder Mandoline und Gitarre. 2,25 Mk. mit Zuschlag. Verlag Gebr. Hug & Co.

Gutgemeintes, zweckentsprechend gehaltenes Stück, mit dem allerdings der Dilettantismus des Hörens großgezogen wird.

*

Kunsemüller, E.: Suite nach Spitzweg für Klavier und Violoncello (Werk 15). 10 Mk. H. Jatho-Verlag, Berlin.

Gar kein übler Gedanke, an Stelle der erstarrten formalen Bezeichnung wie Suite schlechtweg, gleich einen deutlichen Hinweis auf den Stimmungsgehalt zu geben. Der Komponist will uns in des Malers behagliche, etwas kleinbürgerliche, aber auch von humoristischen Figuren bevölkerte und von einem Schimmer der Romantik durchleuchtete Welt führen. Er wählt dazu ein Präludium, das spaßhaft lustig anhebt, nur eben zu weit in die Breite geht, Menuett, Gavotte, Romanze und Finale. Bei diesem Schlußsatz mit seinem saltarelloartigen Hauptgedanken geht mir, offengestanden, der Zusammenhang mit Spitzweg verloren und so dürfte es jedem gehen, der das Stück vornimmt. Es geht ein Zug von melodischer Einfachheit durch alle Sätze hindurch, was sehr zu loben ist, um so auffallender sind daher einige harmonisch wüste Stellen, an den Haaren herbeigezogene Dissonanzen. Druckfehler scheinen es nicht zu sein, denn die Stellen wiederholen sich. Also doch wohl die Sucht, modern zu schreiben? Ja, an den Quinten und Septen liegt's nicht. Muß noch etwas anderes dazukommen, wenn man sich fortschrittlich geben will.

*

Drei Stücke von G. F. Händel für Violine und Pianoforte, bearbeitet von Fabian Rehfeld. 1. Courante, 2. Allegro, 3. Courante je 1.50 Mk. mit Zuschlag. Verlag Gebr. Hug.

Drei kräftig gesunde, noch erstaunlich frische Stücke des Altmeisters werden hier in mittelschwerer Bearbeitung durch einen bekannten Violinpädagogen unseren Geigern vorgelegt. Im Vergleich zu den Burmesterana sind diese Händel-Sachen weniger geleckt, nicht so auf den Effekt hingearbeitet, mehr Haus- als Konzertmusik. Den Geigern ohnedies wenig bekannt, sollte Händel wenigstens in dieser Gestalt, die er durch Bearbeitung bekommen hat, bei den Violinisten sich beliebt machen. Wir wiederholen, was wir früher schon beklagten, daß der Ursprung der von den Herausgebern gewählten Stücke so oft anzugeben versäumt wird. Es kostet wenig Mühe und Druckerschwärze, des Käufers berechtigte Wißbegierde zu stillen.

*

Volkmar Andreae, Rhapsodie für Violine oder Orchester, Op. 32: Ausgabe für Violine und Klavier 6 Mk. netto. Hug & Co.

Ein kräftig schwungvolles Stück, schwermütig bald, dann wild fortstürmend, also ziemlich getreu im Charakter der ungarischen Rhapsodie, was aus dem Titel eigentlich nicht hervorgeht. Die Geige träumt, singt, lockt und jauchzt, ein Künstler, der Virtuosenblut in seinen Adern hat, kann sich in dieser Musik richtig ausleben. Das Orchester ist weit mehr als nur ausfüllender Begleitkörper, wodurch sich diese Rhapsodie von flitterhaft aufgeputzten Konzertstücken vorteilhaft unterscheidet. Wenn der Klavierauszug nicht täuscht, so möchten wir sogar befürchten, daß der Orchestersatz stellenweise harmonisch zu dick ausgefallen ist. Mit Geschick ist vom häufigen Taktwechsel Gebrauch gemacht. Es ist erstaunlich, wie ein solcher zündend wirkt, wenn das Mittel nicht zu häufig angewandt wird. Wir hoffen, Volkmar Andreaes rassiger Komposition bald im Konzertsaal zu begegnen, sie ist ja keineswegs als brave Hausmusik gedacht.

Alexander Eisenmann.

Schluß des Blattes am 28. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 20. Januar, des nächsten Heftes am 3. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 9

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Ueber die sittliche Mission der Musik.

Von Dr. Rudolf Felber (Wien).

Das menschliche Leben ist ein Produkt von Tätigkeiten, die sich entweder als äußere, in der Erscheinungswelt wahrnehmbare, oder als innere, die Ausführung ersterer vorbereitende Handlungen darstellen. Insolange der Mensch als Einzelwesen lebt, darf er jede Handlung und in beliebiger Weise ausführen; von dem Augenblicke an, da er gesellig zu werden beginnt, ergibt sich für ihn die Notwendigkeit, seine Handlungen zu zügeln, sie mit denen seiner Mitmenschen in ein erträgliches Verhältnis zu bringen: sie bestimmten Gesetzen zu unterwerfen. Die Mißachtung dieses der Geselligkeit entspringenden Bedürfnisses und ein Versuch schrankenlosen Auslebens der Eigenpersönlichkeit würde infolge der dadurch verursachten Benachteiligung der Mitindividuen tragische Konflikte nach sich ziehen und schwere Schädigungen des Einzelnen und der Gesamtheit, die sich bis zu gegenseitiger Vernichtung steigern könnten (bellum omnium contra omnes), hervorrufen. Aus solchen teils bewußten, teils unbewußten Erwägungen heraus entstanden wohl auf der Basis praktischer Erfahrungen allmählich die Sitten und Gebräuche eines Stammes, eines Volkes; diese wurden dann in der für die gesamte Menschheit Geltung habenden und alle Menschen durchdringenden Sittlichkeit objektiviert. Sie ist also, obwohl auf einer höheren geistigen Entwicklungsstufe um ihrer selbst willen geübt, letzten Grundes eine prophylaktische Maßregel, ein teleologisches, lebenerhaltendes Prinzip, ein Naturgebot, das die individuellen Handlungen gegeneinander abzustimmen, miteinander in Einklang zu bringen sucht und dadurch den Menschen ihren mühevollen Kampf ums Dasein erleichtert.

Der geistige Ursprung der Sittlichkeit ist zweierlei Art; der eigentliche: die Vernunft, aus der sie, wie Pallas Athene aus dem Haupte des Zeus vollendet geschaffen hervorgeht, und der uneigentliche: das Gemüt, aus dem sie sich ganz allmählich erst herausschält. Im ersteren Falle findet sie ihren Ausdruck im unerbittlichen Sittengesetz (Kants kategorischen Imperativ), das, alle Leidenschaften und Triebe unterdrückend, nur nüchternen Erwägungen Gehör gibt und die Konturen des Handelns durch die gebieterischen Forderungen der Pflichterfüllung bestimmt. Das Sittengesetz schafft, begründet und erhält die Sittlichkeit, deren einzelne Formen: Familie, Gemeinwesen, Religion, die Grundlagen und Pfeiler des Kulturgebäudes und Kulturfortschrittes darstellen. Es kann aber als solches nicht in jedermanns Geiste tätig sein und nicht für jedermanns Handeln Richtschnuren festsetzen; nur der geistig Hochstehende vermag sich des Sittengesetzes und seines mächtigen Bannes bewußt zu werden und durch Verkündung von dessen Lehren den Einzelnen bezw. die Gesellschaft aus deren sittlicher Gleichgültigkeit zu wecken. Die mehr oder minder tiefe geistige Auseinandersetzung mit diesen Lehren und deren praktische Durchdringung mit dem Leben bedingen so im allmählichen Werdegange das mehr oder minder hohe sittliche Niveau des Einzelnen und die mehr oder minder dichte sittliche Atmosphäre der Gesellschaft, die wieder in den, das Tun des Einzelnen und der Gesamtheit begrenzenden geschriebenen und ungeschriebenen (konventionellen) staatlichen und moralischen Gesetzen recht eigentlich praktisch werden. — Nun zur zweiten uneigentlichen Wurzel der Sittlichkeit: dem Gemüt. Es ist die Konzentration des geistigen Individuallebens, der Reflektor innerer und äußerer Eindrücke, ein Buch, welches alle, das Individuum berührenden Ereig isse getreulich notiert und die neugierige Wissenschaft doch immer wieder mit seinen sieben Siegeln höhnt. Aus dem Gemüt entwickelt sich unter gleichzeitiger häufiger Befruchtung durch den Verstand ein gewisses Sittlichkeitsgefühl, das, anfangs unbestimmt flackernd, bald das Puppenstadium verläßt, um schließlich als Instinkt aus des Einzelnen Brust, aus des Volkes Mitte emporzuquellen. Das Gemüt ist die Vernunft des naiven, naturnahen Menschen; er denkt und fühlt mit dem Herzen. Er vermag sich oft über die Gründe, die ihn zu seinem Tun bewogen, keine Rechenschaft zu geben, aber er fühlt, wenn er richtig gehandelt hat, daß seine Tat gut war, daß sie das war, was wir sittlich nennen. Solch unbewußt richtiges Fühlen und Handeln (Instinkt) ist aber keineswegs der Menschennatur als solcher angeboren; aus der scheinbaren Naivität des Instinktes spricht in Wahrheit der Geist von Jahrtausenden und seine Wurzeln reichen bis zu den fernsten Vorfahren; mühsam mußten diese ihre Erfahrungen erwerben; die aus ihnen geschöpften Erkenntnisse pflanzten sich aber im Unterbewußtsein der Nachfahren fort und wurden von Generation zu Generation immer weiter und stärker ausgebaut, bis sie zu dem mächtigen Triebe anwuchsen, der Instinkt genannt wird, jenem geheimnisvollen „dunklen Drange", der den Menschen — ihm selbst meist unbewußt — in seinen Handlungen so klug führt, seinem Selbsterhaltungstriebe so wertvolle Dienste leistet, und in veredelter Form (eine Folge des auf höherer Kulturstufe einsetzenden seelischen Fort- und Umbildungsprozesses) den Menschen mahnt, starrem Egoismus in eigenstem Interesse zu entsagen, die rohen Eigentriebe einzudämmen bezw. sie dem Interesse der Allgemeinheit anzupassen, sie so weit als möglich in das Beet der Gemeinnützigkeit zu leiten.

Während nun in ersterer Hinsicht (der Sittlichkeit als Vernunftprodukt) vor allem die Philosophie fördernd und erleuchtend wirkt, sind es in diesem Falle (der Sittlichkeit als Gefühlsprodukt) besonders die Künste, welche, die Lebensideale in ihren mannigfachen Formen darstellend, die Entwicklung, Verfeinerung und Veredlung des Gemütes bewirken, auf die Affekte nach Maßgabe ihres sittlichen Wertes Licht und Schatten verteilend. Sie, die sich die Darstellung des Schönen zur Aufgabe machen, lieben es, diesen Begriff mit dem so nahe verwandten, wenn auch höherstehenden des Guten in vielfache Beziehung zu setzen. Das Objekt ihrer erhebenden und erschütternden Wirkung ist das Gemüt, welches nicht nur eigenen, sondern auch fremden Gefühlsbewegungen Anteil schenken und durch selbstlose Hilfsbereitschaft sich in die reineren Sphären des Altruismus aufschwingen soll. Und das Gemüt braucht solche Berater und Führer; denn im Gegensatz zur strengen Objektivität der Vernunft neigt es stets dem Subjektiven, individuell Bestimmten zu und ist daher leicht geneigt, allen Launen der Leidenschaften und Triebe nachzugeben und dem Sittengesetze

zuwiderzuhandeln. Das Gemüt bedarf daher anfangs einer liebevoll leitenden und führenden Hand, bis es, großgezogen, sich allmählich selbst zurechtfindet, um in der Deszendenz der Generationen schließlich erst seine eigentliche Bedeutung zu erlangen.

Zu dieser Rolle einer Beraterin und Führerin ist wohl unter allen Künsten die Musik am stärksten befähigt. Sie ist, wie keine andere Kunst, danach geschaffen, dem sittlichen Instinkte Gewicht, der zum Guten hinweisenden Stimme des Herzens Nachdruck zu verleihen. Und es ist — wie sich in der Folge zeigen wird — geradezu ihre Mission, als tönendes Sittengesetz auf die Menschheit zu wirken. Aus unirdischen Höhen zum Menschen herabgestiegen, blickt sie auch stets nach oben, ihr Wesen rein und im Innersten vom Zeitgeist unberührt erhaltend, den Sinn den ewigen Idealen zugewandt. Allen anderen Künsten drückte der Mensch den Stempel seiner Willkür auf, indem er ihnen ihre Gesetze vorschrieb. Die Musik brachte die ihrigen mit und es kostete den Menschen nicht geringe Zeit und Mühe, dieselben zu erforschen und zu meistern. Alle anderen Künste mögen Proteuscharakter offenbaren, mögen dem Leben nachlaufen und es nachzuahmen versuchen, mögen dem prosaischesten Tun Poesie aufdrängen und die wunderlichst grotesken Phantasiesprünge in das Reich des Absurden wagen; die Musik fließt ruhig in ihrem Bette dahin, gleichgültig für das äußere Geschehen um sie her und ewig nur das Himmelsgewölbe in ihren mystischen Fluten widerspiegelnd. Und kein Wunder, daß sie in der Zeichnung der Lebensideale, in der Macht der Wirkung auf das Gemüt vor allen anderen Künsten eine beispiellose Vollkommenheit erreichte; ist sie doch die künstlichste Kunst, die Mutter, welche den anderen Künsten das Leben schenkte und daher sie alle essentiell in sich begreift. Der Anfang jeder Kunst war Musik: ein unbestimmtes Wallen und Wogen der Gefühle, das nach Ausdruck rang, nach Gestaltung drängte, bis es dem ersten Künstler gelang, das innere Tönen in ein Werk seiner Kunst zu bannen, ihm eine Form zu geben. Wo aber die einzelnen Künste zu schwach sind, mit ihren Mitteln einen elementaren Gefühlsausbruch, das Uebermaß einer Leidenschaft zu schildern, da flüchten sie sich wieder hilfesuchend in die Arme der Mutterkunst, sich willig unter ihre Oberherrschaft beugend. Ganz besonders ist dies der Fall bei der vollendeten Schilderung jenes Gefühls, das allen anderen zugrunde liegt und in seinen erhabensten Formen zugleich den Kern der Sittlichkeit ausmacht: der Liebe.

Liebe zu sich selbst (Selbsterhaltungstrieb in allen seinen Formen), Liebe zu einer beschränkten Anzahl von Individuen (Gattung, Stamm), Liebe zum Individuum als solchen (Mitleid, Altruismus): das sind die Entwicklungsstufen der Liebe, mit denen Hand in Hand zugleich die Sittlichkeit fortschreitet. Wie Vernunft die geistige Wurzel der Sittlichkeit, so ist Liebe deren gefühlsmäßige, im Mitleid (Altruismus) am vollkommensten und reinsten geoffenbart. Handelt es sich nun um die Schilderung der Liebe, dieses urwüchsigen Sittlichkeitsfaktors, dieses urmächtigen Fluidums, welches das Weltall durchbebt und Belebtes zu Unbelebtem treibt, und beginnen die meisten anderen Künste zu verzagen und sich in verworrenes Stammeln zu verlieren, dann wird erst die wunderbare Gewalt der Musik völlig offenbar. Staunend wird der Zuhörer eines seltsamen Läuterungsprozesses gewahr: geheimnisvolle Mächte ergreifen Besitz von seinem Innern, erregen dort unbekannte Gefühle, entfesseln einen Sturm widerstreitendster Empfindungen; in das verwirrende, tobende Chaos greift plötzlich eine sanft schlichtende Hand, welche die verneinenden, dissonanten Elemente ausscheidet und das Ganze im Sinne der Liebe, des sittlich Guten, der unwandelbaren Harmonie des Alls ordnet. Diese erhabene mystisch-sittliche Wirkung der Musik machte sie auch zur engen Bundesgenossin der Religion, mit der sie ja viele Wesenseigenheiten gemein hat. Den frühesten musikalischen Aeußerungen begegnen wir sogar nur in Verbindung mit der Religion.

Zunächst bei den Aegyptern, deren musikalische Kultur schon eine verhältnismäßig hohe gewesen zu sein scheint. Eine Bemerkung Platos, welche den Aegyptern Gesänge zuschreibt, welche die Kraft hätten, Menschen zu veredeln und daher nur von Göttern oder göttlichen Menschen herrühren könnten, würde für die schon damals auftauchende Erkenntnis von der sittlichen Bedeutung der Tonkunst und deren dadurch veranlaßte sorgfältige Pflege sprechen. Die starke Verinnerlichung, das tiefe mystische Grübeln und die Gleichnisführung von Musik und Astronomie dürften damit sicherlich in befruchtender Wechselwirkung gestanden sein. Der reine, allem Wahren und Schönen gläubig geöffnete Sinn der Aegypter bestimmte ja auch Mozart, seiner „Zauberflöte" gerade ägyptisches Milieu zu geben; und dieser symbolistische Hintergrund erwies sich dann auch in der Tat seinen Zwecken sehr förderlich.

Womöglich noch gewichtigere Bedeutung und ein engeres Verhältnis zur Religion hatte die Musik bei den Juden, deren Poesie ja schon von Musik überquillt. Welch suggestive Kraft auf das Menschenherz dieselben der Musik zuschrieben, erhellt aus mannigfachen Beispielen: Heilung von Sauls Trübsinn durch Davids Saitenspiel, die zerstörende Wirkung der Posaunen von Jericho, Mirjams Trauergesang usw.

Aehnliche Verehrung wie die Juden, sowie Sinn für deren hohe ethische Wirkung brachten auch die Araber der Musik entgegen, was aus zahlreichen Werken arabischer Gelehrter, allerdings fortgeschritteneren Datums, erkennbar ist. Im 11. Jahrhundert schrieb der Arzt Ibnol Heisem ein Werk über: Die Einwirkung musikalischer Melodien auf Tierseelen. Ein anderer, zur selben Zeit lebender Arzt, Avicenna, wies in seiner Schrift in wissenschaftlich begründeter Weise auf die Heilkräfte der Musik in der Wiederherstellung gestörten seelischen Gleichgewichtes hin und sagte ferner, daß nur durch Beherrschung seiner tierischen Natur, durch Veredlung und Reinigung seiner Leidenschaften der Mensch dazu gelangen könne, sich zum Unendlichen und Ewigen zu erheben; in diesem Bestreben könne ihm die Musik behilflich sein.

Die hehrste Auffassung vom Wesen und der Bedeutung der Tonkunst hatten wohl die Griechen. Der Ton galt ihnen als Symbol der Reinheit und die Verbindung mit seinesgleichen versinnbildlichte ihnen das Wesen der Seele. Sinnig personifizierten sie in Orpheus die sittliche Gewalt der Musik über Belebtes und Unbelebtes, in Amphion deren komplementäre Seite, die wunderwirkende, das Chaos ordnende, aus Verworrenheit zur Gestaltung, Formung drängende Macht. In der Lyra, ihrem vornehmsten Musikinstrumente, erblickten sie das Symbol für eine harmonische Lebensführung, die ihnen als der Zweck des Daseins galt. Musik stand wegen ihrer hochgeschätzten sittlichen Qualitäten in Verbindung mit dem gesamten geistigen und religiösen Leben der Griechen und nahm insbesondere an der Erziehung hervorragenden Anteil. In letzterer Hinsicht kennzeichnend ist ein Ausspruch Platos: daß die Musik hauptsächlich den Zweck habe, Liebe zum Guten und Haß gegen das Schlechte einzuflößen, weshalb ihr eine bedeutende Stelle in der Erziehung der Jugend einzuräumen sei. Pythagoras machte jedem seiner Schüler das tägliche Spielen auf der Lyra zur Pflicht. Er selbst, der ja das Wort von der „Harmonie der Sphären" geprägt, welche durch die Bewegung der Gestirne ausgelöst werde und nur dem esoterischen Ohre vernehmbar sei, soll auch gegen besondere Leidenschaften, sowie im Sinne einer Milderung der Begierden besondere Gesänge empfohlen und in einem praktischen Falle damit auch Erfolg erzielt haben.

Aus dem wunderbaren, vom erfrischenden Geisteshauche hoher Idealanschauungen durchwehten Lande der Griechen wurde die Musik zunächst zu den Römern verpflanzt, aus dem natürlichen, freien, fruchtbaren Boden in die künstlich genährte Treibhaushitze. Aus der hohen, hehren Kunst, die erhebt und erbaut, wird nun, entsprechend der durchaus materialistischen, nur auf das Aeußere, den Schein, den angenehmen Lebensgenuß eingerichteten Weltanschauung der Römer, eine Liebhaberei vornehmer Kreise, ein Aesthetikum wollüstiger Bedürfnisse. Solche Umstände öffneten naturgemäß eitlem Virtuosentum Tür und Tor, boten aber der Pflege wahrhafter Musik keinen Spielraum zur Betätigung. Wie überall, wo die Musik ihrer Kothurne verlustig geht, wo ihre sittliche Kraft nicht mehr gewürdigt noch beachtet wird, so war es auch hier der Fall:

die Dekadenz begann begehrlich ihre entnervte Hand zu erheben, die Zeichen allgemeinen Verfalls sich allenthalben zu mehren: in einem letzten verzweifelten Aufschäumen suchte eine sterbende Kultur sich zu betäuben, sich Lebenskraft vorzutäuschen.

Während das müde römische Reich dem Untergange entgegenschritt, war im Morgenlande ein wunderbarer Mann erstanden. Auf der Grundlage der Liebe, des Allmenschentums, hatte er eine Heilslehre gegründet, die sich hauptsächlich an die vom Schicksal Enterbten wandte und ihm bald im Morgen- wie Abendlande zahllose Anhänger gewann. Vergebens suchten die Römer in ihrem Reiche diese Lehre mit allen Mitteln zu unterdrücken, sie konnten die einmal entfachte Glaubensfackel nicht mehr zum Verlöschen bringen; sie spiegelte sich noch in der Sterbestunde auf den Antlitzen jener Männer wieder, welche als Märtyrer für ihren Glauben mit dem Tode büßen mußten. Um sich über die letzten qualvollen Augenblicke hinwegzuhelfen und gleichzeitig das Vertrauen auf die göttliche Gnade bis zum Ende aufrecht zu halten, stimmten dieselben religiöse Gesänge an und gingen so heiter ins Jenseits. Mit wachsendem Staunen standen da plötzlich die Römer vor einer Offenbarung der Musik, vor einer sittlichen Macht, die dem Menschen in den schwersten Nöten stützend zur Seite stand; und nicht wenige wurden dadurch der neuen Lehre gewonnen. (Schluß folgt.)

Wie steht Robert Schumann theoretisch zur „Programm-Musik"?

Von Dr. Arnold Schmitz.

Es muß auffallen, daß in den Aufsätzen Kretzschmars (R. Schumann als Aesthetiker, Ges. Aufsätze über Musik II) und Seidls (R. Schumann und die Neudeutschen, Wagneriana II) eine völlig entgegengesetzte Antwort auf diese Frage zu finden ist. Kretzschmar führt als Hauptgrund für die Abneigung Schumanns gegen Programm-Musik Scheu vor Beengung der Phantasie durch ein Programm an. Die Phantasie ist bekanntlich nach den ästhetischen Anschauungen Schumanns eine primäre schöpferische Kraft. Kretzschmar stützt sich hauptsächlich auf die Stellen I 28 und 83 aus Schumanns Gesammelten Schriften[1]. Die letztere (I 83) bezieht sich auf die Besprechung von Berlioz' Op. 4 Episode de la vie d'un artiste. Zu berücksichtigen ist aber hier, daß Schumann nur das zu ausführliche Programm verurteilt („Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt", Ges. Schr. I 83) und daß er sich hinterher auch damit aussöhnt: „Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigene Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton." (Ges. Schr. I 84.)

Seidl glaubt mit Hilfe einer mechanischen Zählmethode zu einem endgültigen Resultat zu kommen: „Unter 106 Erwägungen fand ich deren 93 Pro, welchen 6 ausdrückliche und unzweideutige Contra gegenüberstanden, während sich 7 Stellen nur bedingt, d. h. halb zustimmend, halb ablehnend über das Programm äußern"[2]. Diese Zählmethode hat den Schein einer peinlichen Exaktheit für sich. Aber was nützt sie, wenn man nicht weiß, ob Schumann den Begriff „Programm-Musik" in demselben Umfang gebraucht hat wie Seidl und Kretzschmar, und ob diese beiden Interpreten den selben Begriffsumfang hatten? Meines Wissens fixiert nämlich Schumann diesen Begriff nirgends klar und deutlich. Wahrscheinlich ist es also gänzlich unzweckmäßig so zu fragen, wie oben gefragt wurde. Vielleicht läßt sich ein Resultat über den tieferen Sinn, der in der obigen Frage versteckt liegt, erzielen, wenn man die Frage formuliert: Wie denkt Schumann über das Verhältnis des Musikers zum Gegenständlichen überhaupt? Hat es nicht die Musik — die sog. „absolute" natürlich kommt nur in Betracht — nur mit dem Zuständlichen zu tun? — Darauf antwortet Schumann sehr bestimmt: „Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja, selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag." (Ges. Schr. I 84/85.)

Die Kernfrage aber ist: wie setzt sich der Komponist mit dem Gegenständlichen auseinander? Darauf antwortet Schumann etwas nervös: „Auf welche Weise die Skizzen (von Bennet Op. 10) übrigens entstanden seien, ob von innen nach außen, oder umgekehrt, macht nichts zur Sache und vermag niemand zu entscheiden. Die Komponisten wissen das meist selbst nicht, eins wird so, das andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Bleibt nur Musik und selbständige Melodie übrig, grüble man da nicht und genieße." (Ges. Schr. I 368.) Wertvoller ist noch folgende Stelle: „Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein, und je plastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen." (Ges. Schr. I 84.) Zum besseren Verständnis dieser beiden Stellen muß man sich an zweierlei erinnern: erstens, daß Schumanns Vorstellung eine außerordentlich anschauliche und plastische war, daß sie von Natur aus zur Bildlichkeit neigte; zweitens, daß er sich durch jahrelange intensivste Beschäftigung mit romantischer Poesie in deren Methode „einer fast beständigen Vertauschung der optischen und akustischen Eindrücke"[1] eingelebt hat. Ob Schumann wie Tieck und E. T. A. Hoffmann tatsächlich Anlage zur Doppelempfindung, audition colorée, hatte, halte ich auf Grund der einschlägigen Aeußerungen in den Gesammelten Schriften und Briefen, die sich leicht auf romantische Mode zurückführen lassen, für sehr fraglich.

Die zuletzt zitierte Stelle Ges. Schr. I 84 wird durch die bekannte Bemerkung Schumanns in einem Brief an H. Dorn, die sich gegen Rellstabs Kritik an den „Kinderszenen" Op. 15 richtet, gedeckt: „Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne dann danach. Umgekehrt ist es. Doch leugne ich nicht, daß mir einige Kinderköpfe vorschwebten beim Componiren." (Briefe, Neue Folge 170)[2]. Aehnlich ist auch folgende Aeußerung an Rellstab über das Entstehen der Papillons Op. 2 zu bewerten: „Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szene in den Flegeljahren — Larventanz — Walt — Vult — Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußtraum und dann der fortgehende Bruder." (Jugendbriefe 167)[3]. So stößt man zwar auch bei Schumanns bildlichen Interpretationen eigener Kompositionen auf gewisse Momente, die eine Wirkung des Gegenständlichen im musikalischen Schaffensprozeß erkennen lassen, aber in den weitaus meisten Fällen ist diese Bildlichkeit doch nur allegorisch zu verstehen. Abgesehen davon, daß diese Allegorie eine spezifisch romantisch literarische ist, verfolgt Schumann damit auch praktische Zwecke, zumal wenn sie sich in den oft programmatisch gedeuteten Ueberschriften zu seinen Kompositionen ausspricht. „Der Komponist beugt dadurch (durch

[1] Breitkopf & Härtel, 5. Aufl.
[2] Wagneriana II 270/271.

[1] Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik. Bonner Diss. 1909, 32/33.
[2] Breitkopf & Härtel 1904.
[3] Breitkopf & Härtel 1910.

die Ueberschriften) offenbarem Vergreifen des Charakters am sichersten vor." (Ges. Schr. I 361.) — „Die Ueberschriften entstanden aber natürlich später und sind eigentlich weiter nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung." (Briefe, N. F. 170.) — „Eine gutgewählte Ueberschrift hebt die Wirkung der Musik." (Ges. Schr. I 390.) — Schließlich: die bildliche Interpretation, wie sie namentlich in Schumanns Kritik eine große Rolle spielt, führt ja gerade zu jenem Ideal der Kritik, „die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt". (Ges. Schr. I 44.)

So scheidet eine große Menge Aeußerungen in Schumanns Schriften und Briefen, die auf den ersten Blick etwas Wesentliches zu der von uns aufgestellten Frage zu sagen scheinen, als unwesentlich aus. Es bleiben als Antwort eigentlich nur Stellen wie Ges. Schr. I 368, 84, aus denen ersichtlich ist, daß Schumann eine Bindung an das Gegenständliche für den Komponisten nicht verwirft, wohl aber eine Bindung durch das Gegenständliche.

Christian Friedrich Reichel.

Ein Mann aus eigener Kraft.

Friedrich Reichel wurde geboren am 27. Januar 1833 zu Oberoderwitz in der sächsischen Oberlausitz als Sohn eines Hausbesitzers und Lederhändlers, der mit Friederike geb. Hartmann aus dem Dorfe Schlegel (ebenfalls in der sächsischen Oberlausitz unweit des Cistercienser-Nonnenklosters Marienthal) verheiratet war. Seinen ersten Unterricht genoß er teils in seinem Heimatdorfe, teils in Dresden, wo die Familie einige Jahre wohnte und wohin seine Mutter 1861 nach ihrer zweiten Verheiratung dauernd übersiedelte Den Vater verlor er, als er 10 bis 11 Jahre alt war, und infolge der durch diesen Todesfall eingetretenen mißlichen Verhältnisse nahm ihn eine Tante seiner Mutter zu sich nach dem Dorfe Schlegel, dessen Kinder die Schule des nahen Burkersdorf besuchten. Dort mußte er für den Laden seines Großonkels Hofmann, der Krämer und Bäcker war, Waren holen, für den Backofen Holz spalten usw. Der dortige Lehrer, ein tüchtiger Musiker namens Peter Ritscher, unterrichtete ihn in der Musik, zu der Reichel die Liebe von seiner Mutter geerbt hatte, besonders im Klavier-, Geigen- und Orgelspiele. So kam es, daß der befähigte Knabe bald seinen Lehrer besonders auf der Orgel vertreten und bei vielen stark besuchten Kirchenkonzerten mitwirken durfte. Nach seiner Konfirmation (1847) sollte er Leinweber werden, konnte diesem Gewerbe aber keinen Geschmack abgewinnen. Vielmehr regte ihn das Beispiel seines sechs Jahre älteren Landsmannes, des am 12. November 1827 ebenfalls zu Oberoderwitz als Sohn des dortigen Kirchschullehrers geborenen und am 30. Oktober 1885 als Organist der katholischen Hofkirche zu Dresden gestorbenen Gustav Adolf Merkel dazu an, ebenfalls sich der Musik zu widmen. Da er aber bei den dürftigen Verhältnissen, in denen er sich befand, nichts weiter zu erreichen hoffen durfte, so entschied er sich für den Lehrerberuf. Seine Mutter hatte sich unterdessen wieder verheiratet, und so brachte ihn 1850 sein Stiefvater Martinelli auf das Lehrerseminar zu Bautzen, dessen Vorbereitungsklasse Reichel zunächst besuchte, um dann in das Seminar selbst einzutreten. Schon hier gab er Privatunterricht, besonders in der Musik, um sich für seine Studien Geld zu verdienen. Auch spielte er auf den verschiedenen Rittergütern der Umgegend bei Festlichkeiten auf dem Klaviere zum Tanze auf, wozu man ihn in der Kutsche holte, um ihn nach beendigter Tätigkeit ebenso wieder nach Bautzen zurückzubringen, was ihm Neider und Bewunderer einbrachte. Auf dem Seminar war er Schüler des hochangesehenen Bautzener Domorganisten Karl Eduard Hering, der ihm ungerechterweise ein mangelhaftes Zeugnis über seine musikalischen Leistungen beim Abgang vom Seminar ausstellte. Bei einem Sängerfest in Görlitz wurde von einem aus Bautzner Seminaristen bestehenden und von ihm geleiteten Sängerchor ein von ihm komponiertes Lied vorgetragen. In der Zeit von 1854, in welchem Jahre er vom Seminar abging, bis 1856 war er als Elementarlehrer an öffentlichen und Privatschulen Dresdens, sowie als Privatlehrer im Klavierspiel tätig und genoß hier den Unterricht von Julius Rietz, Friedrich Wieck und besonders in der Komposition bei dem damaligen Kantor an der Kreuzschule, Julius Otto. Von 1856 an war er dann als Lehrer der Musik und wahrscheinlich noch anderer Fächer in der Familie des Grafen Dzembek auf dem Rittergute Siemianovice im südlichen Teil der Provinz Posen tätig, um auch hier sich noch mehr Mittel zum Studium seiner geliebten Kunst zu verschaffen. 1857 nach Dresden zurückgekehrt, widmete er sich nun ausschließlich der Musik. Auch hier zunächst nur Pianist und Klavierlehrer, wurde er im Laufe der Zeit Leiter mehrerer Gesangvereine, nämlich der Dresdner Liedertafel, deren Liedermeister er 18 Jahre lang war, und des Neustädter Chorgesangvereins, außerdem des Dilettanten-Orchestervereins, aus dem später der Mozartverein hervorging. Reichel stand ferner an der Spitze des Julius Otto-Bundes, der zu besonderen Gelegenheiten die dreizehn größeren Dresdner Männer-Gesangvereine zusammenfaßte. Von Dresden aus unternahm er dann um das Jahr 1858 einen Abstecher nach Burkersdorf, wo er bei Gelegenheit des 50jährigen Amtsjubiläums seines alten Lehrers Peter Ritscher ein diesem dargebrachtes und von ihm (Reichel) komponiertes Ständchen des Gesangvereins Burkersdorf-Schlegel leitete, womit er seinem alten Lehrer große Freude bereitete. Besonders die berühmte Dresdner Liedertafel, die zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bei einem Sängerwettstreit zu Köln den Preis davontrug, wirkte unter seiner Leitung bei den großen deutschen Sängerfesten in Nürnberg (1861) und Dresden (1865) mit. Für die Enthüllung des Denkmals des 1854 bei Brennbühl im nördlichen Tirol verunglückten Königs Friedrich August II. von Sachsen auf dem Neumarkte zu Dresden 1867 lieferte er Kompositionen, deren Aufführung er zwar nicht selbst leitete, die ihm aber als Geschenk des Königs Johann einen kostbaren Brillantring einbrachten. In den Jahren 1870/71 veranstaltete er mit der Liedertafel auf der Terrasse des Waldschlößchens zu Dresden-Neustadt vaterländische Liederabende zum Besten verwundeter Krieger. Im Jahre 1878 wurde er Organist und Kantor an der in diesem Jahre vollendeten Johanniskirche in Dresden-Johannstadt und verwaltete dieses Amt mit Auszeichnung 10 Jahre lang. Später erhielt er auch den Titel eines Königlichen Musikdirektors. Berühmt waren die Bußtagskonzerte, die er jährlich zweimal in der Dreikönigskirche zu Dresden-Neustadt veranstaltete. Außer als Dirigent von Vereinen war er auch ein besonders in Dresdner Fremdenpensionaten beliebter Klavierlehrer. Leider entriß ihn im Alter von erst 56 Jahren viel zu früh den Seinen und der Kunst eine tückische Grippe mit daraus sich entwickelnder Lungenentzündung am 29. Dezember 1889, und auf dem Trinitatiskirchhof, wo seine letzte Ruhestätte ein von seinem Schwiegersohne Friedrich Hecht modelliertes Kopfmedaillon aus Kupfer schmückt, liegt er begraben.



Christian Friedrich Reichel.

Reichel war seit 1865 verheiratet mit der am 2. März 1836

zu Dresden geborenen und am 21. August 1902 ebenda gestorbenen Tochter Johanna des ehemaligen evangelischen Oberhofpredigers an der Sophienkirche zu Dresden Johann Ernst Rudolf Käuffer, die ihm sieben Kinder (vier Söhne und drei Töchter) gebar. Während die Söhne sich teils gelehrten Berufen (Sprach- und Rechtswissenschaft), teils der Post und dem Buchhandel widmeten, wirken die älteste Tochter Elisabeth als Witwe des erwähnten Bildhauers Friedrich Hecht und ihre zweite ledig gebliebene Schwester Margarete im Sinne ihres genialen Vaters als rühmlichst bekannte Klavierlehrerinnen in Dresden weiter und sorgen so dafür, daß der Name Reichel hoffentlich nie vergessen wird.

* * *

Von Reichels 32 Kompositionen sind erwähnenswert:

1. als weltliche:

a) seine Oper (nicht Operette, wie Riemann in seinem Musiklexikon sagt) „Die geängsteten Diplomaten", die 1875 im damaligen Königlichen Opernhause zu Dresden zum ersten Male und dann auch später aufgeführt worden ist,

b) seine Frühlingssymphonie, die im genannten Opernhause zuerst am 6. Dezember 1878, später auch in Leipzig gespielt wurde und auch zu vier Händen gesetzt ist.

c) Festgesänge für Männerchor und Orchester zum ersten deutschen Sängerfest 1865 in Dresden und zum sechsten deutschen Turnfest 1885 ebenda. Der erstere, ein Begrüßungsgesang, beginnt mit den Worten: „Hochwillkommen, deutsche Sänger! Deutsche Brüder, seid gegrüßt!" und enthält den Festspruch: „Herz und Lied, frisch, frei, gesund." Eine Komposition des Liedes: „Noch ist die blühende goldene Zeit, noch sind die Tage der Rosen" für die Festschrift wurde nicht angenommen, aber von einem der Preisrichter in Reichels Gegenwart, die unbemerkt blieb, sehr gelobt.

d) Eine Kaiserserenade zum Wettinfest zu Dresden 1889.

e) Quartette für gemischten Chor, Frauenterzette und Klavierkompositionen, besonders Etüden;

2. als geistliche:

a) eine zur Einweihung der Johanneskirche zu Dresden 1878 komponierte Kantate: „Jauchzet dem Herrn".

b) Motetten: Vertrau' auf Gott, Dem Herrn sei Lob und Ehr' (Trauungsgesang), Sorge nicht, Auf Gott allein, Herze, laß dein Sorgen sein.

Zwei Streichquartette, ein Oktett für Blasinstrumente und eine Sonate blieben Manuskript.

In der Zeitung „Der Kirchenbote für die Johannesgemeinde zu Dresden" vom Januar 1920, 3. Jahrg., Nr. 1, sagt Pastor Siegert von Reichel: „Man hat die Orgel die Königin der Instrumente genannt; in unserem Organisten hatte diese Fürstin einen Mann gefunden, der sie zu führen verstand. Und mit welcher Leichtigkeit geschah das! Scheinbar mühelos waltete er seines Amtes; bei seiner Begabung für das improvisierte Spiel hatte er kaum nötig, sich für die Sonn- und Feiertage, soweit das Orgelspiel in Frage kommt, besonders vorzubereiten. Auf einem Spaziergange im Großen Garten sagte er: der Sonntag sei seine Erholung; wenn er die ganze Woche Musikunterricht habe geben müssen, dann sei er froh, selbst schöpferisch tätig sein zu können und an seinem Teile mit zur Erbauung der Gemeinde beizutragen."

Dabei war er ein äußerst liebenswürdiger, zu Scherzen sehr geneigter Charakter, ein musterhafter Gatte und Familienvater, dem niemand gram sein konnte. Wahrlich, von ihm gilt das Wort: „Das Andenken des Gerechten bleibe im Segen" in vollstem Maße. Darum Ehre seinem Andenken!

Dr. Alex. Merkel.



„Ein neuer Schubert-Brief".

(Wahrheit und Dichtung.)

Von Otto Erich Deutsch (Wien).

In der „Neuen Musik-Zeitung" vom 7. Oktober 1920 hat Edith Weiß-Mann (Hamburg) einen Brief Franz Schuberts, datiert „Gratz am 17ten September" (1827) faksimiliert herausgegeben, der schon vordem in Nr. 1 der „Norddeutschen Musikzeitung" (Oktober 1919) veröffentlicht worden war. Das Briefchen, das mir erst jetzt bekannt wurde, ist an den steiermärkischen Lyriker Karl Gottfried R. v. Leitner gerichtet und von dessen jüngerer Stiefschwester (oder Schwägerin) an einen Sänger, dann in Berliner Privatbesitz übergegangen.

Die Beglaubigung der Frau Maria Pokorny kenne ich noch nicht im Wortlaut. Ihre Angabe, daß das erwähnte „Liedchen" das als erstes von Schubert komponierte Leitner-Gedicht „Drang in die Ferne" sei, wäre an und für sich nicht so ganz von der Hand zu weisen, wie die Herausgeberin meint. Der 23jährige Dichter hatte es an Johann Schickh, den Redakteur der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" gesendet. Dieser aber gab es dem ihm bekannten Schubert zur Komposition und veröffentlichte das Lied am 25. März 1823 in Nr. 36 seines Blattes als Beilage. Am 2. März 1827 gab es dann Schubert als Op. 71 besonders heraus. Der Text dieses Liedes unterscheidet sich nun so wesentlich von dem in Leitners Sammlungen (1825 Wien, 1857 Hannover, um 1900 Leipzig) ziemlich gleich lautenden Gedichte, daß man wohl an die „Verbesserungen" glauben könnte, von denen der Brief spricht. Das Lied hat freilich nur eine, aber das Gedicht drei Lesarten. Außer den acht genannten Leitner-Liedern Schuberts, von denen derzeit nur das Manuskript „Die Sterne" nachweisbar ist, gibt es in den Wiener Städtischen Sammlungen noch eine Skizze zu „Fröhliches Scheiden", die Leitner selbst nicht kannte, wohl auch 1827 entstanden und von Richard Heuberger in der zweiten Auflage seiner Schubert-Biographie (zu S. 16 f.) in Faksimile veröffentlicht. Endlich wäre noch für die Glaubwürdigkeit dieses Briefes zu sagen, daß zwar nicht im Grazer, wohl aber im Wiener Freundeskreise Schuberts ein Josef Huber war — der „lange Huber", öfters von Moritz von Schwind karikiert —, der „das Liedchen gleich fortgetragen" haben könnte, wenn er wirklich mit Schubert in Graz geweilt hätte.

Aber weder der Name Huber noch das verbesserte Liedchen — auch den Text des „Winterabend" hat Schubert ja gekürzt — kommen in Betracht, wenn man den Brief liest, seine Nachbildung sieht und an unsern Schubert glauben soll. Abgesehen von der Norm der damals üblichen, in den Volksschulen gelehrten Kurrentschrift, ist kein charakteristischer Buchstabe seiner Hand darin zu finden. Dagegen eine ganze Reihe, die Schubert nie in seinem Leben so geschrieben hat (z. B. der geschnörkelte Aufzug zum großen L oder H). Die Unterschrift ist schon durch das unkenntliche t am Schlusse auffällig. Aber der bilderreiche, weitschweifige Stil der Ermunterung, die ein älterer Freund dem aufstrebenden Dichter zur Veröffentlichung des verbesserten Liedchens im Grazer „Aufmerksamen" schickt, hat nichts mit der männlich lapidaren Schreibweise unseres Schubert gemein. „So hübsch sonnenkringelig", wie Richard Dehmel meinte, war eben der Wiener Meister nicht. Das ist eine Vorstellung des „Dreimäderlhauses", dessen Held ungefähr so viel Beziehungen zu Schubert hat wie dieser Brief.

Bereits in der von der Herausgeberin zitierten Grazer Arbeit sagte ich 1907, daß Leitner Schubert 1827 in Graz nicht persönlich kennen gelernt hatte, was schon die Anrede „Lieber Freund" bei einer gefestigten Persönlichkeit ausschließen müßte. In dieser Kenntnis wurde ich bestärkt durch zwei Briefe Leitners, die ich erst später aufgefunden habe. Am 28. März 1858 schrieb er an Ferdinand Luib, der damals (nach Ludwig Gottfried Neumann als zweiter) Regesten zu einer geplanten Schubert-Biographie sammelte (Städtische Sammlungen, Wien): der Meister „war während meiner zufälligen Abwesenheit von

Grätz hier auf Besuch", „ich lernte ihn überhaupt nie persönlich kennen". An den Maler Heinrich Schubert — einen Neffen des Komponisten —, der ihn durch eine entfernte Verwandte seiner Frau um ein Autogramm bat[1], schrieb er am 24. Dezember 1881, gleichfalls aus Graz (Fräulein Marie Schubert, Wien): „Ich habe leider nicht die Ehre genossen, ihn [den berühmten Onkel] zu meinen persönlichen Bekannten zählen zu dürfen. Unsere künstlerischen Beziehungen wurden immer nur durch andere vermittelt . . . Als Franz Schubert dann später in dem mir sehr befreundeten Hause des Dr. Karl Pachler . . . als hochverehrter Gast durch ein paar Wochen in Graz verweilte, befand ich mich leider nicht hier, sondern war als provisorischer Professor in Cilli festgehalten." (Er war also damals nicht auf Urlaub, wie ich 1907 vermutete.) Frau Pachler hat Schubert dann die erste Sammlung Leitnerscher Gedichte im Oktober 1827 nach Wien geschickt, aus der er in den folgenden Monaten acht Liedertexte entnahm.

Daß also unser Schubert während seines Aufenthaltes in Graz (2. bis 20. September 1827) mit Leitner persönlich verkehrt oder mit ihm wiederholt nach Cilli Briefe gewechselt habe — der abrupte Anfang „Huber hat das Liedchen gleich fortgetragen" bedingte eine oder die andere Voraussetzung —, ist nach den eigenen Erinnerungen des Dichters unmöglich, die sich mit anderen Nachrichten decken. Der Fehlschluß, diesen Brief dem großen Schubert zuzuschreiben, war nach dem Datum „Gratz am 17ten September" und der Herkunft möglich. Wir wollen auch mit Frau Pokorny und Frau Weiß-Mann nicht weiter rechten. Der Brief ist wirklich von Schubert, sogar von Franz Schubert, nur nicht von dem echten!

So wie es in Dresden zu dessen Lebzeiten einen Konzertmeister Franz Schubert gab, der sich empört gegen die Zumutung des Verlags Breitkopf & Härtel wehrte, jener aus Wien eingeschickte „Erlkönig" sei von ihm, und dessen gleichnamiger Sohn (der Violinist) später mit Schuberts Freund Franz von Schober dort verkehrte: so gab es auch in Graz einen Zollgefällen-Akzessisten Franz Schubert, nebenbei Violoncellspieler, Musiklehrer und Instrumenteninspektor des steiermärkischen Musikvereins (gest. 1860), der im September 1827 mit dem echten Schubert dort täglich umging, mit dessen Reisegefährten Johann Baptist Jenger befreundet war und den Pachlers nahe stand. Dieser Franz Schubert, dessen Porträt ich im Bilderbande meines Schubertwerkes (Bd. III, S. 475) reproduziert habe und von dessen Schülerinnen noch eine lebt, ist offenbar der Schreiber des neuen Schubert-Briefes. Wer noch daran zweifelt, besehe sich die Handschrift eines von ihm erhaltenen Berichtes an den genannten Luib (a. a. O.) über den Verkehr Franz Schuberts mit Franz Schubert in Graz, ddo. 19. Juli 1858[2]. Wer neugierig ist, kann auch im Grazer „Aufmerksamen" nach dem „verbesserten" Gedichte Leitners suchen, das der Grazer Schubert nicht einmal komponiert, nur beifällig gelesen und weitergegeben hat. Herr Hofrat Dr. Anton Schlosser in Graz, Leitners Biograph, dürfte diese Frage leicht beantworten können, die aber nur den Dichter Leitner, nicht unsern Schubert betrifft.

[1] Leitner schickte an Ferdinand Schubert ein neues Gedicht „Der Hirt am Mühlbache" und später u. a. die zweite Auflage seiner „Gedichte" (Hannover 1857) mit folgender, auch auf Franz Schubert sich beziehender Widmung:

„Ihr erwarbt — in Farben Du, in Tönen
Jener — Euch den hehren Kranz des Schönen,
Ich erstreb' ihn durch der Worte Gunst;
So gesellet freundlich uns — die Kunst.
Gratz, am 12. Februar 1882.
K. G. R. v. Leitner."

[2] Vergl. „Franz Schubert und sein Grazer Namensvetter" von O. E. D., „Tagespost", Graz, 16. November 1907.

Sammlung alter Klavierinstrumente der Freiburger Universität.

Die Sammlung bildet seit einiger Zeit das wissenschaftliche Gerüst für das musikwissenschaftliche Institut und Seminar der Hochschule. Der Erwerb der Sammlung durch Stiftung des Herrn Instrumentenbauers Karl A. Pfeiffer in Stuttgart ist das Hauptverdienst des ersten Vertreters der jungen Musikwissenschaft an unserer Hochschule, Professor Wilibald Gurlitt. Und diese Stiftung ist um so hochherziger und bedeutsamer, als es sich, im Gegensatz zu Leipziger, Berliner und anderen Sammlungen, durchweg um spielbare Instrumente handelt. Der Geist der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts steigt sinnlich erfaßbar aus diesen Instrumenten auf. Nur an ihnen kann die wesentlichste Voraussetzung der Musikgeschichtsforschung erfüllt werden: alte Klaviermusik und ihre Literatur auf denjenigen Instrumenten zu studieren, für die sie geschaffen sind und durch deren Vermittlung sie allein ihre letzte Schönheit offenbaren.

Eine Reihe von Führungen und Vorträgen mit Erläuterungen an den Instrumenten haben die Kenntnis der Einzelheiten der drei geschichtlich wichtigsten Typen des Saitenklaviers bereits in weitere Kreise getragen, des Klavicembalo, des Klavichords und des Hammerklaviers. Die Technik folgt den künstlerischen Anforderungen, sie sucht ihnen gerecht zu werden, oft unter der entscheidenden Mitwirkung des Tondichters. Freundschaften zwischen Tonkünstler und Instrumentenbauer sind in der Musikgeschichte nicht seltene Erscheinungen. Das Freiburger Klavicembalo ist eine vorzügliche, von Pfeiffer liebevoll und mit deutscher Gründlichkeit hergestellte Kopie des Klaviers, auf dem Bach gespielt hat. Aeußerlich sieht es dem heutigen Flügel ähnlich. Die übereinanderliegende Tastatur ähnelt der Orgel. Aber auch äußerlich besteht schon ein Unterschied: bis etwa 1750 haben alle alten Instrumente schwarze Untertasten und weiße Obertasten, erst dann tritt das umgekehrte heutige Verhältnis ein. Wichtiger ist die vom heutigen Flügel grundverschiedene Tonerzeugung, sie wird durch Kielfedern und nicht durch Hämmer hergestellt. Das rauschende klangvolle Klavicembalo ist das Instrument des Barock, steifer Gebundenheit und Pracht, der großen Linie des 17. Jahrhunderts. Das Klavichord leitet dann vom 17. zum 18. Jahrhundert über, zur Zeit der Empfindsamkeit, des Weltschmerzes, der Sturm- und Drangperiode etwa des jungen Goethe; so birgt ja auch das Elternhaus von Lotte Buff in Wetzlar ein solches (nicht mehr spielbares) Instrument. Die Zeit forderte ein ganz zartes gesangliches Instrument, das in vergeistigtem Klang die Melodie in sich aufsaugt. Die Begleitung wird zugunsten der Melodie bei diesem echten Hausinstrument zurückgedrängt. Die technische Anordnung ist darauf eingestellt, daß durch eine tangentiale Berührung der Saite diese dem leisesten Druck der spielenden Finger nachgibt, daß ein Vibrato des einzelnen Fingers den Klang festhalten kann. Für diese Instrumente hat Gluck die gefühlsschwelgerischen Oden Klopstocks vertont. Aber auch der Wunderknabe Wolfgang Amadeus Mozart ist mit diesem Instrument gereift und hat auf ihm seine entzückenden Melodien erklingen lassen. Die äußere Form des Klavichords ist gleichsam zusammengeschrumpft, wie es übrigens auch eine verkleinerte Form des Klavicembalo für Haus- und Reisegebrauch (dann auseinandernehmbar) das Spinett gibt. Mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts bringt das Hammerklavier die entscheidende technische Neuerung, die den neuzeitlichen Flügelbau einleitet: der belederte Hammer schlägt die Saite an, dem die besonderen Dämpfer für jede Taste entsprechen. Vom heutigen Flügel unterscheidet dies Instrument der Spätzeit eines Bach, eines Beethoven, der Biedermeier-Zeit, das in Deutschland durch Gottfried Silbermann seine besondere Pflege durch Bau und Verbesserungen fand, der wohltuende sammetweiche Klang. Eine Pedalvorrichtung fehlt ihm noch.

Ein Rückblick auf diese Entwicklung des Instrumentenbaus führte den Vortragenden bei der letzten Gelegenheit der Vorführungen, einem der Freiburger „Deutschen Jugendvorträge",

auch auf einen Ausblick nach vorwärts. Was für eine Entwicklung der Klavierbau in Zukunft nehmen wird, ist nicht vorauszusagen. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß man wieder auf die alten Formen zurückgreift. Einmal, weil sie billiger herzustellen sind, dann aber auch, weil künstlerische Werte in ihnen stecken, die uns mit dem modernen Klavierbau verloren gegangen sind, seelischer Ausdruck, Innigkeit, Verkörperung des Innenlebens. Sie sind ihrem Wesen nach deutsch, waren in romanischen Ländern kaum zu finden und deutsch ist auch der Schatz von Tonschöpfungen, den wir aus ihrer Zeit besitzen.

Dr. v. Graevenitz.

Alfred Pellegrini.



Alfred Pellegrini.
Phot. Steckmann & Richter, Dresden.

So wie es in der Natur Jahre gibt, in denen diese oder jene Früchte besonders gut gedeihen, so gibt es auch Zeitperioden, in welchen eine bestimmte Gattung ausübender Instrumentalisten hervortreten, die über das gewohnte Maß hinausragen. Hier wie dort ist selbstverständlich gewissenhafteste Vorarbeit Grundbedingung; ist diese vorhanden, so können sich die jungen Talente zur schönsten Blüte entfalten. In der Musikgeschichte gibt es immer an- und abschwellende Wogen, durch die abwechselnd hervorragende Sänger, Pianisten, Komponisten, Geiger u. a. an das Kunstland gebracht werden, um hier Aufsehen zu erregen. Dann wieder tritt eine Unterbrechung ein, um gewissermaßen den Ueberfluß erst aufbrauchen zu lassen, bevor sich das Spiel von neuem wiederholt. So unterscheidet man bestimmte Blütezeiten von Gesangs- und Instrumentalschulen, die oft die gesamte Kunstwelt mit ersten Kräften versorgten. Eine solche Blütezeit der Geiger war um die Wende des 20. Jahrhunderts die Prager Schule, die schon des öfteren von sich reden machte. Die Böhmen genießen von jeher den Ruf, gute Musikanten zu sein, und es gibt wohl auch in Deutschland keine Kunststätte, wo dieselben nicht an erster Stelle wirkten. So wurde Prag immer das Ziel hoffnungsfreudiger Kunstjünger, und es war kein Zweifel, daß diese Stadt eines der besten Konservatorien besaß. Ursprünglich von den Deutschböhmen gegründet, versank es aber leider in letzter Zeit in den nationalen Strudel der Tschechen, so daß jetzt eine neue deutsche Musikakademie, mit Ansorge und Burmester an der Spitze, ins Leben gerufen wurde. In den Jahren 1880—1910 gingen unter den hervorragenden Meistern, wie Bennewitz, Stecker, Knittl, Sevcik, Marak und Dworschak eine stattliche Reihe von Künstlern hervor, die weltbekannt wurden und dem Rufe des Prager Konservatoriums große Ehre bereiteten. Man denke nur an Sitt, Nedbal, Suk, Novak, Lange, Kocian, Kubelik, Ondricek und viele andere. Als einer der letzten dieser Glanzzeit ist der Geiger Alfred Pellegrini zu nennen, der namentlich in der unlängst vergangenen Konzertzeit schöne Erfolge zu verzeichnen hatte. Pellegrini ist aus Dresden gebürtig und zuständiger Reichsdeutscher, stammt aber von einer dalmatinischen Künstlerfamilie ab, von der viele Mitglieder in der Kunstwelt als Organisten, Maler, Sänger guten Ruf besitzen. Schon in frühester Jugend fühlte sich der Knabe zur Musik hingezogen und wirkte er unter dem tüchtigen Hofkantor Prof. Knöbel als Chorknabe an der evangelischen Hofkirche zu Dresden. Nebenbei lernte er das Violinspiel bei dem ausgezeichneten Pädagogen Musikdirektor Karl König und machte solch' rasche Fortschritte, daß er, elf Jahre alt, in einem Dresdener Belvedere-Konzert erfolgreich mitwirken konnte. Nach Uebersiedlung seiner Eltern nach Prag und Beendigung seiner Schulzeit sollte sich Pellegrini auf Wunsch des Vaters dem sicheren Berufe eines Kaufmannes widmen. Doch nach einjähriger Lehrzeit endigte der Kampf zwischen Poesie und Prosa zugunsten der ersteren. Pellegrini wurde nach bestandenem Probespiel vor dem jetzigen Wiener Staatsopern-Direktor Franz Schalk unter dem Schutze des Komponisten Adalbert v. Goldschmidt und des Prager Kammermusik-Präsidenten Joseph v. Portheim in das Prager Konservatorium eingereiht, das er unter schweren äußeren Verhältnissen nach sechsjähriger Studienzeit mit vorzüglich bestandenem Staatsexamen vor den Meistern Dr. Anton Dworschak, Prof. Marak und Sevcik absolvierte. Bald darauf trat der junge Künstler seine erste Konzertreise an, die durch ein erfolgreiches Auftreten in Prag eingeleitet wurde. Mit dem berühmten Wiener Klaviermeister Alfred Grünfeld spielte Pellegrini in Marienbad vor einem internationalen Publikum und wurde bald darauf für Rußland verpflichtet. Zunächst als Erster Konzertmeister der Philharmonie und Erster Violinlehrer am ehemaligen Kaiserl. russischen Konservatorium zu Cherson-Odessa wirkend, gab er nach zwei Jahren infolge der Revolution diese Stellung auf und unternahm wieder Konzertreisen, die seinen Namen im In- und Auslande bekannt machten. Die Kritik lobt besonders den großen, runden Ton, der in Verbindung mit einer klaren, sicheren Technik und eleganten Bogenführung Pellegrini als einen berufenen Interpreten klassischer Meisterwerke erscheinen läßt; sein Auftreten ist bescheiden und vornehm. Derzeit lebt der Künstler in seiner Heimatstadt Dresden, wo er einige Jahre dem Lehrkörper des ehemaligen Königl. Konservatoriums angehörte und von wo aus er in Leipzig musikwissenschaftlichen Studien oblag und weitere Konzertreisen unternimmt, die ihn in den letzten Jahren durch ganz Oesterreich, Bulgarien und die Türkei führten. Der in den dreißiger Jahren stehende Künstler wurde in allerhöchster Anerkennung seiner Kunst vielfach ausgezeichnet und genießt auch als Komponist und Musikgeschichtsvortragender und Musikschriftsteller (wir brachten 1904 einen interessanten Dworschak-Aufsatz aus seiner Feder) einen angesehenen Ruf. Seine Vorträge, die er unter anderem auch an der Akademie zu Dresden-Tharandt hält, erfreuen sich regen Besuches seitens der Studentenschaft. Von seinen Kompositionen sind erschienen: Klavierfantasie in e moll (Verlag Fürstner, Berlin), „Der Fink“, Trio für Gesang, Violine und Klavierbegleitung (Verlag Otto Forberg, Leipzig), „Aux Morts“, Lied für Alt und Orchester (Verlag Halbreiter, München), Menuett im klassischen Stil für Violine und Klavierbegleitung (Verlag Frey, Dresden). Außerdem im Manuskript Bearbeitungen des Mendelssohnschen Chores „Antigone“ für gemischten Chor und kleines Orchester, des „Adagio religioso“ aus dem d moll-Violinkonzert von Vieuxtemps für Solovioline, Cello, Harfe und Orgelbegleitung, viele Lieder, ein Streichquartett in c moll, eine Celloromanze mit Klavierbegleitung, eine Violinsonatine in a moll und vieles andere. Derzeit arbeitet der Künstler an einem großen Violinkonzert und an einem heiteren Bühnenwerk. Alle seine Kompositionen besitzen natürliches, sangesfreudiges und impulsives Empfinden, das seine südländische Abstammung nicht verleugnet. Möge nun seine allseitige und umfassende musikalische Begabung und Bildung noch manche künstlerische Tat zeitigen und sich die in ihn gesetzten berechtigten Hoffnungen erfüllen!

Dr. v. L—dt.

Othmar Schoeck: „Das Wandbild".

Eine Szene und eine Pantomime von Ferr. Busoni.

Uraufführung im Stadttheater in Halle a. S.

Im Stadttheater kam „Das Wandbild" mit glänzendem Erfolge zur Uraufführung. Die Handlung spielt in einem Pariser Antiquitätenladen, welcher der Schauplatz von phantastischen Vorgängen wird. Der Textdichter hat diese Vorgänge sehr hübsch ersonnen, und die Erlebnisse, welche der Student Novalis mit der lebendig werdenden Chinesin des Wandbildes in der Pantomime hat, entbehren nicht einer gewissen Spannung. In dem exotischen Milieu der Handlung liegt wohl der Hauptreiz des Ganzen. Was der Komponist an musikalischen Zutaten hinzufügte, mußte natürlich dementsprechende Farbe und Melodik erhalten, mußte also mehr oder weniger exotisches Gepräge tragen. Othmar Schoeck ist darin sehr glücklich gewesen; er schuf mit den kleinen Frauenchören, mit dem kurzen Baßsolo des Priesters, vor allem aber mit den religiösen Tänzen der Pantomime rhythmisch wie melodisch und koloristisch gleich reizvolle Musikstücke. Zu irgend einer größeren Entwicklung kommt es nicht. Dazu spielt sich das Ganze, das einschließlich der Schauspielszene eine Aufführungsdauer von etwas mehr als 30 Minuten in Anspruch nimmt, viel zu schnell ab und erscheint in seinem Kern zu bedeutungslos. Ob dies Busoni etwa erkannt hat? Denn auffallen muß es doch, daß er als kompositorisch hervorragend begabter Musiker nicht selbst seinen Text vertonte.... Die Aufführung war szenisch von Intendant Leopold Sachse und Kapellmeister Oskar Braun mit aller Sorgfalt vorbereitet und gewann außerordentlich durch die Mitwirkung der bekannten Tänzerin Hedwig Nottebohm (aus der Schule Hellerau). Diese Künstlerin führt mit ihren Gefährtinnen die im Rahmen der Pantomime erforderlichen Tänze in äußerst charakteristischen Formen vor und gestaltete die Partie des chinesischen Mädchens in persönlicher Prägung des Empfindens äußerst wirkungsvoll. Paul Klanert.

E. Wolfgang Korngold: „Die tote Stadt".

Dichtung von Paul Schott.

Uraufführung im Hamburger Stadttheater, 4. Dezember 1920.

Wenn es gelegentlich der Doppel-Uraufführung der neuen Korngoldschen Oper in Hamburg und Köln (das vorher in Aussicht genommene Trifolium mußte auseinanderfallen, da Wien mit den Vorarbeiten nicht fertig geworden war), also wenn es dem verehrten Herrn Mitarbeiter in Köln nicht so ging wie ausnahmsweise einmal mir, die man angesichts der vollen Häuser bei den ersten Aufführungen mit Pressekarten schnöde überging, dann darf ich annehmen, daß er mir mit einem ausführlichen Bericht zuvorgekommen ist. Nun, das hat für mich das Gute, daß mir zu sagen nicht mehr viel übrig bleibt und ich den steten Wünschen der Schriftleitung nach kürzeren Berichten einmal fröhlich nachgeben kann. Zwar könnte man über die Dichtung Paul Schotts, auch ohne sie den Momenten der Handlung nach zu sezieren und sie in konzentrierter Beschreibung ihres Inhalts wiederzugeben, sehr vieles sagen, könnte sie, einer psychischen Analyse gemäß, an allen möglichen Punkten angreifen, denn es zeigen sich manche verwundbare Stellen, die alle darauf hinauslaufen, daß es mit dieser Operndichtung, als Operntext betrachtet, nichts Sonderliches auf sich hat Nicht der visionäre Boden, auf den sie sich begibt, nicht die an E. T. A. Hoffmannsche Phantasmen heranstreifende Handlung, der die Verquickung eines menschlichen Ueber- und Unterbewußtseins, die Auswirkung eines zweiten Ichs so übel nicht ansteht, nicht auch die bewußte und gewollte Entfernung von dem Boden des Rein-Opernmäßigen, da die Erweiterung der Kunstideen ja auch als Kunstprinzip aufzufassen ist. Aber doch ist etwas da, das uns in eine Art Distanz des Zweifelns und Kopfschüttelns zu diesem Opernwerk, soweit es sich um Text oder Dichtung handelt, bringt. Philosophie auf der Bühne und im Gewande der Musik ist etwas Unmögliches, selbst wenn die Menschheit aus lauter Akademikern bestände; das Transzendentale, zu dem in uns allen mehr oder minder starke Berührungspunkte sich vorfinden, ist zwar weniger unmöglich, aber die Tendenz, der Anschein der Weltweisheit, den sie sich hier gibt, erscheint als gewisses Hindernis zwischen dem Werk und dem Boden der Oper, wenigstens soweit es der Musik nicht gelänge, hier eine tragfähige Brücke zu schlagen. Schon früher, als man sich der Welt des Uebersinnlichen auf der Bühne noch auf dem Umweg über das Märchen näherte, war die Musik ein willkommener Faktor, ein bewährtes Hilfsmittel, da einzusetzen, wo die Sprache nicht weiter wußte. Auch hier in der toten Stadt, wo man zwar einen andern Weg, aber auch einen andern Zweck verfolgt, Dinge zu streifen, die außerhalb unseres menschlichen Erklärungsvermögens liegen, gibt es viele Momente, wo der Musik so recht die Aufgabe zufällt, um mit ihren aus Natur- und menschlichen Begriffen fernstehenden Welten empfangenen Mitteln einzuspringen, und eben das wird es sein — etwas zu sagen, was sich nur mit außerordentlichen Fähigkeiten sagen ließe —, was Korngold bei diesem Text angezogen hat und ihn auf eine künstlerische Empfängnis hoffen ließ, die ein schöpferisch und künstlerisch vollwertiges Produkt gewährleistete. Die psychologische Tendenz, der gedankliche Zweck des Textes, der uns auf dem Wege zur Oper als ein Hindernis erscheinen muß, steht und fällt mit der Musik, — in diesem Falle fällt er mit ihr, versinkt in ihr, tritt zurück vor dem höheren, künstlerischen Sinn, in dem nicht die Kunstphilosophie, sondern die Kunst selbst wieder zu Worte kommt. — Korngolds Schöpfung ist in der Tat ein musikalisches Meisterwerk, ein fortschrittlicher Riesenfortschritt gegenüber seinen Erstlingsopern, bei denen noch außer ihm selbst liegende Einflüsse Gevatter gestanden hatten. Die Wundergaben der einmal gut gelaunt gewesenen Natur werden vollkommen bewußt und planmäßig genutzt und gehandhabt, in großer Münze werden einst gehegte Hoffnungen eingelöst. Die Musik wächst so übergroß aus diesem textlichen Vorwurf hervor, daß sie vollständig über die Bedeutung des Werkes entscheidet und es zweifellos zu einer der bedeutungsvollsten Opern erhebt, die seit Jahren geschrieben wurden. Und gerade, daß der gedankliche Inhalt, der jeden modernen Komponisten zweifellos herausgefordert haben würde, die abwegigsten Bahnen der Musik aufzusuchen, Korngold nicht hinderte, eine durchaus musikalische Oper zu schreiben, in der das Melos, die Melodie einmal wieder in strahlendem Glanze der Echtheit und Schönheit zu ihrem Recht kommt, in der man einmal wieder von zu Ende gedachten musikalischen Gedanken reden kann, ohne daß dabei doch die fortschrittliche Kunst und ihre Gesetze je zurückgesetzt werden, — gerade dieser ganze erfreuliche Zusammenhang läßt uns Korngolds Oper nicht nur als ein musikalisches Meisterwerk erscheinen, sondern gibt uns geradezu neue Hoffnung für die heute bereits trüb verschüttet scheinende Zukunft der deutschen Musik. Vielleicht lernt man es wirklich noch einmal wieder, Musik zu machen, die wirklich Musik ist, und wenn Korngolds Tote Stadt weiter nichts vermöchte, als nur diese Hoffnung zu wecken, so wäre das schon genug; daß aber noch mehr Sinn in ihr liegt, der Sinn einer künstlerischen Selbsterfüllung, das beweist der sich stetig steigernde Erfolg dieser Oper bei jeder neuen Aufführung. Freilich, das Hamburger Stadttheater darf sich schon als künstlerischer Vermittler und Uebermittler des Werkes mit an die erste Stelle unter den deutschen Opernbühnen stellen, sowohl was die Darstellung, die szenische Auswirkung und Ausstattung und die musikalische Wiedergabe unter Egon Pollak betrifft. Für Hamburg jedenfalls ist Korngolds Tote Stadt ein Ereignis, in dem man einmal wieder den lebenskräftigsten Pulsschlag echter Kunst zu spüren bekommt. Bertha Witt.

Max Oberleithner: „Cäcilie".

Oper in drei Akten von Warden und Welleminsky.

Uraufführung an der Wiener Volksoper.

Der Komponist, der sich gerne Bruckner-Schüler nennen hört, hat einmal bescheidenes Talent mit ernsterem Bestreben verknüpft. Hat große Symphonien geschrieben und in der „Aphrodite", die sogar in der Hofoper Einlaß gefunden hatte, geradezu ein Bekenntnis zur Ganztonskala abgelegt. Später versuchte er, mit der Währinger Volksopernweis' den Erfolg zu erzwingen, was ihm mit dem „Eisernen Heiland" einigermaßen gelungen ist. In den Texten der Librettisten-Firma, der er seitdem treu geblieben ist, mußten bewährte Motive, Figuren und Situationen, bald volkstümlich bewegt, bald rührend, bald kraß wirksam, immer abwechslungsreich und musikalisch „dankbar" gebracht werden. So auch diesmal. Wien, Vormärz, Wienerwald: Ich bin bereits gerührt. Der Musiker Hans Lobesang hat eine Oper Cäcilie komponiert, während seine lustigen, o wie lustigen Musikanten-Kumpane aus Bittners „Musikant" mir noch wohlbekannt sind (Nur daß sie dort wirklich lustig waren!) Das weitere ergibt sich aus der edlen Wiener Operette: „Hoheit tanzt Walzer", bloß daß Hoheit diesmal vorzieht, sich statt des „Lercherls von Hernals" die Oper Cäcilie vorsingen zu lassen. Der Komponist, verzweifelt, seine vergötterte, unbekannte Schutzpatronin, die — das ahnt ihr nicht, — ebenfalls Cäcilie heißt, als verheiratete Frau wiederzusehen, stirbt an Sehnsucht und gebrochenem Herzen, fünf Minuten vor dem Riesenerfolg seiner Premiere.

Es geht urgemütlich zu in dieser Operngegend. Komische, hochkomische Auftritte wechseln mit biedermeiernden Schäfereinlagen, dramatische Liebeserklärungen mit entsagungsvollen Abschieden klug ab. Die Musik tut, was sie soll. Sie hat ihre Wendungen, ihre Klischees für alle Notwendigkeiten parat. Es ist alles anständig und sauber gemacht. Polyphone, recht achtbare Versuche, schädigen freilich die Einfachheit des Orchesterklangs, die zu der sonstigen Simplizität der künstlerischen Ereignisse besser gepaßt hätte. Die Erfindung bewegt sich im Rahmen kleinstädtischer, vormärzlicher Mittelmäßigkeit, wo schlechte Manieren ebenso fremd sind wie geniale Exzesse. Aber wozu das Ganze? Herr Oberleithner ist ein reicher Amateur, dem Verlag und Aufführung jederzeit erreichbar ist. Die Volksoper hätte ernstere Pflichten. So hilft sie weder der zeitgenössischen Produktion auf, noch — sich selbst! Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Leo Kählers „Lombardische Schule".

(Konzert-Uraufführung einer Oper in Dresden.)

Gegenüber den bisher gehörten Bruchstücken aus Opern des Dresdner Tonsetzers bedeutet die neue Schöpfung einen bemerkenswerten Fortschritt. Leo Kähler schrieb sich das Buch selbst, und zwar nach Hans v. Hofmannsthals Geschichte eines Bildes „Das Lächeln und die Angst". Die Verse sind glatt, und die knappe Handlung schreitet folgerichtig fort bis zu dem „Tiefland"-gemäßen Schluß, der sich unschwer poetischer, oder doch weniger grausig und kraß hätte gestalten lassen. Es ist die Geschichte von dem alternden Manne Marco, der jungen unverstandenen Frau Silvia und dem gleichfalls jungen Maler Amadeo (italienische Renaissance), wie sie schon oft auf die Szene gestellt wurde. Und doch finden sich manche eigenartige Züge des Geschehens. Als Musiker wurzelt Leo Kähler ganz im Wagnerianismus, „doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei". Die Sonne von Bayreuth leuchtet noch in lichtstarker Kraft, und sie wird weiter leuchten zum Ruhme deutscher Kunst, deutschen Geistes und deutscher Wesensart, wenn viele der in jüngster Zeit aufgetauchten und hochgegangenen „Kometen" erloschen sind. Im Anfang war die Melodie, nicht der Klang, oder gar der Nur-Klang. Kähler tut von sich aus recht daran, seinem Musikheiligen treu zu bleiben. Es ist in der Hauptsache Gefühlsmusik, die er bietet. Zahlreiche Stellen, wie das Nachspiel der Abschiedszene Marco's im ersten Bilde des „dramatischen Liedes" und die wahrhaft liebevolle Zeichnung des Malers Amadeo zeigen das Bestreben des Tonsetzers, in der Sprache seines Meisters Eigenes zu geben. Die sonstigen Anklänge wollen im Hinblick auf das in sich geschlossene Ganze wenig besagen. Sie entspringen letzten Endes aus der streng leitmotivischen bezw. leitharmonischen Arbeit. Opernaufführungen im Konzertsaale haben ihre Unzuträglichkeiten. Die Wirkung auf der Bühne mit ihrem dekorativen Drum und Dran wird erheblicher sein, als die Möglichkeiten hier gegeben waren. Die Aufführung selbst war mit ersichtlicher Sorgfalt vorbereitet. Erste Kräfte der sächsischen Staatsoper halfen mit. Frau Plaschke-von der Osten (Silvia), anfangs etwas indisponiert, sang sich bald frei und führte den zweiten Teil als große Könnerin. Ihr zur Seite Kurt Taucher (Amadeo), glänzend und strahlend von der ersten bis zur letzten Note. Auch Robert Burgs Leistung als Marco war aus einem Guß. Ausgezeichnet hielt sich das philharmonische Orchester. Daß manches zu grell klang, liegt an den Eigentümlichkeiten einer Saalaufführung. Der dirigierende Komponist wurde mit seinen Solisten wiederholt gerufen.

Prof. H. Platzbecker.

Musikbriefe

Berlin. Franz Schreker „Die Gezeichneten". Nach monatelangen Proben ist im Berliner „Staatlichen Opernhaus" die erste Aufführung einer Schrekerschen Oper Tatsache geworden. Die Schwierigkeiten des Werkes drohten bisweilen unüberwindliche zu sein; über manche lebhaften Kontroversen drang die Kunde in weitere Kreise. Kein Wunder, wenn die Aufführung mit besonderer Spannung erwartet wurde. Sie enttäuschte nicht. Trotz der Länge wurde das Werk mit sehr viel Interesse und beifallsfreudig aufgenommen; doch soll nicht verschwiegen sein, daß der letzte Akt — im „Elysium" — nicht den Erwartungen und in seiner dekorativen Aufmachung auch nicht einer ehemaligen Hofbühne entsprach. Hier hatte die Phantasie Bernhard Pankoks, nach dessen szenischen Entwürfen gearbeitet wurde, versagt. Die paradiesischen Gärten, die unterirdische Grotte waren kitschig, während sonst ein farbiges, unaufdringlich prächtiges Bühnenbild durchweg erreicht war. Musikalisch lag die Leitung in den Händen unseres „Palestrina"-Dirigenten Dr. Fritz Stiedry. Mit jugendlichem Feuer und geleitet von einem für den sinnlichen Klangreiz des Schrekerschen Orchesters scheinbar besonders eingestellten Ohre nahm er sich dieser Partitur mit ganz besonderem Interesse an. Die Farbigkeit in ihrer stets wechselnden Schattierung gewann Glanz und Leuchtkraft, die Zusammenhalt schaffenden, nicht immer sonderlich plastischen melodischen Linien wurden besonders deutlich gemacht und hervorgehoben, so daß sich der Hörer nie ins Uferlose des rein Klanglichen verlieren konnte. Es war eine Meisterleistung. Anerkennenswert auch deswegen, weil Stiedry als Kranker die Erstaufführung dirigierte. Die Wiederholung in zweiter Besetzung unter dem Komponisten selbst änderte den Eindruck wenig. Schreker ist kein eigentlicher Dirigent. Ihm war ein festgefügtes Ensemble in die Hand gegeben, dem er nur in den Hauptmomenten seinen besonderen Willen aufzwang. Und der ist auf das Dramatisch-Theatralische gerichtet. Während seine Musik ihren Höhepunkt im Lyrischen, in der Wiedergabe seelischer Emotionen erreicht, ist Schreker als Bühnendirigent mehr auf das Dramatische gerichtet, das sonst in seiner Partitur mehr zurücksteht. Der Wechsel am Dirigentenpult war also lehrreich. Die Darstellung ist nur eigentlich in der ersten Besetzung rühmenswert. Voran Joseph Mann (Alviano), ein Sänger mit strahlendem Tenor, tief erfaßtem Spiel, klar in seinem künstlerischen Wollen. Ihm zur Seite Barbara Kemp als Carlotta. Ganz auf das Dramatische eingestellt, beschwingt sie den breiten Strom der Schrekerschen Lyrik, reißt mit, begeistert. Stimmlich kann sie bei der Erstaufführung nicht das geben, was sie möchte. Die Proben haben sie überanstrengt. Aber im Spiel der Atelierszene erlebte man Größtes. — Schlusnus, Armster, Henke und am zweiten Abend Oskar Bolz als Alviano sind aus der Fülle der Gestalten zu nennen. Schreker wurde bereits nach dem ersten Akt gerufen und lebhaft begrüßt.

J. B.: L. B.

*

Jena. Das musikalische Ereignis dieses Konzertwinters war für Jena die Feier des 150jährigen Bestehens der „Akademischen Konzerte", die mit der Feier von Beethovens 150. Geburtstag ins gleiche Jahr fällt. Das Jubiläum wurde durch drei Konzerte gefeiert; zwei Orchesterkonzerte und ein Vokalkonzert. In letzterem treten Erna Hähnel-Zuleger (Sopran), Marta Adam (Alt), Robert Jaeger (Tenor) und Hjalmar Arlberg (Bariton) mit Quartetten (Beethoven, Elegischer Gesang; Brahms), Duetten (Schumann) und Einzelliedern auf. Besonderen Erfolg errang sich die Altistin Marta Adam, die über eine ausgezeichnete und wohlgebildete Stimme verfügt und das Erlebnis im Lied trefflich zu gestalten weiß. Die Orchesterkonzerte wurden von der Kapelle des Weimarer Nationaltheaters unter der Leitung R. Volkmanns ausgeführt, der sich hier als sicherer und feinfühlender Dirigent erwies. Beethovens „Siebente" und Liszts Faust-Symphonie füllten den ersten Abend; den Höhepunkt bildete das letzte Konzert mit der Aufführung von Brahms' Schicksalslied und Beethovens Neunter Symphonie. Als Solisten wirkten die vorhin genannten Künstler, den Chor stellte der Philharmonische Chor. Alle, Solisten, Chor und Orchester standen auf außerordentlicher Höhe, so daß sich die Aufführung zu einem glänzenden Erfolg für den Dirigenten und Leiter der Konzerte gestaltete. — Vorausgegangen war den Jubiläumskonzerten ein Arien- und Liederabend von Kammersänger Heinrich Knote (Liszt, Strauß, Wagner, Puccini, Meyerbeer). Es folgte noch ein bedeutungsvolles Konzert des Pianisten Edwin Fischer (Berlin). Er spielte Bach, chromatische Fantasie und Fuge, Beethoven, Sonate Op. 111, Brahms, Sonate f moll, Chopin, Nokturno c moll, Barcarole Fis dur, Polonaise As dur. Den gewaltigsten Eindruck hinterließen die mit urkräftigem Temperament gespielte f moll-Sonate von Brahms und die mit tiefgehender Erfassung des geistigen Gehalts vorgetragene c moll-Sonate von Beethoven. Sein Bach-Spiel wirkte durch Schlichtheit des Vortrags, und auch als Chopin-Spieler bewies er feines Empfinden sowie glänzende Technik. — Ebenfalls auf bedeutender künstlerischer Höhe stand das Chorkonzert des von Universitätsmusikdirektor Volkmann geleiteten Jenaer Männergesangvereins. Es brachte als Erstaufführung für Jena „Der alte Soldat" von Cornelius (neunstimmig, drei Chöre), ferner wurden Lisztsche Werke (Gottes ist der Orient — Saatengrün) und Wagners Pilger- und Matrosenchor vorgetragen. Ernst Possony (Leipzig) sang in vorzüglicher Wiedergabe Brahms' Zigeunerlieder, ferner Beethoven- und Strauß-Lieder, die ihm gleichfalls viel Beifall eintrugen. — Reinhold Gerhardt (Leipzig) bescherte noch kurz vor Weihnachten einen wohlgelungenen Schubert-Abend (Die schöne Müllerin). Seine Stimme ist nicht groß, hat aber viel Wärme und Modulationsfähigkeit, außerdem besitzt der Künstler ein feines Empfinden für das Lyrische, so daß er als berufener Schubert-Interpret anzusprechen ist. — Den 150. Geburtstag Beethovens feiern die Akademischen Kammermusikkonzerte durch Aufführung der gesamten Kammermusik Beethovens. Diese Abende verteilen sich über den ganzen Winter und sollen im Zusammenhang besprochen werden.

Heinrich Funk.

*

Köln. Von den drei Neuheiten, die uns die Kölner Theaterdirektion in den letzten Monaten beschert hat, hat Korngolds „Tote Stadt", Oper in drei Bildern frei nach G. Rodenbachs Schauspiel „Das Trugbild" (Bruges la morte) von Paul Schott, äußerlich den stärksten Erfolg davongetragen. Es steckt viel gesund pulsierendes Blut in Korngolds Werk, die Melodien quellen in saftiger Fülle, manchmal etwas unbekümmert, aber stets packend. Die Instrumentation, die viel von Richard Straußens leuchtendem Kolorit an sich hat, wirkt bestechend und legt sich schmeichelnd um die Sinne. Es werden große, sehr große Anforderungen ans Orchester gestellt, denen aber unser glänzend diszipliniertes Orchester mit gewohnter Sieghaftigkeit Herr wurde. Im allgemeinen trägt die heutige moderne Oper fast immer dasselbe Gesicht: Meyerbeer in moderner Aufmachung. Fortentwicklungen in dieser Richtung sind wohl kaum noch möglich, alles mündet in Endstationen. Der wirkliche Messias scheint erst noch kommen zu müssen. Der Text der Oper ist voller Mystizismus im Sinne der E. Th. A. Hoffmannschen Erzählungen. Er behandelt das hohe Lied der Gattentreue. Ein junger Mann, der im alten Brügge, der toten Stadt, lebt, glaubt in einer im dortigen Theater gastierenden Tänzerin das Ebenbild seiner verstorbenen Frau, einer Heiligen, zu sehen. Es ist aber nur ein „Trugbild"; denn die Tänzerin ist nichts weniger als eine Heilige. Sie hat nur äußerlich Aehnlichkeit mit der Verstorbenen. Ein Traum warnt den jungen Menschen, der gerade im Begriff ist, sich der Tänzerin in heißer Sehnsucht nach der Verstorbenen zu nähern; es ist der warnende Grillparzerische Traum. Er verschmäht die Tänzerin und bleibt der Toten treu. Klemperer meisterte die Oper in vorbildlicher Weise; seine Gattin, Frau Geißler-Klemperer, gab als Marietta eine neue Probe ihres sehr bedeutsamen schauspielerischen und gesanglichen Könnens, wenn auch rein gesanglich die Partie eine weit drama-

tischer wirkende Sängerin verlangt. Schröder als Witwer hatte eine ganz vortreffliche Maske, die so recht zu der düstern Umwelt paßte, gewählt und stattete seine Partie mit dem ganzen Schmelz seines biegsamen, warm klingenden Tenors aus und ganz herrlich sang Renner die Weisen des Pierrots. Zum Schluß wurden neben den Hauptdarstellern auch Klemperer und Remond, der für stilistisch überzeugend wirkende Bühnenbilder gesorgt hatte, wiederholt gerufen. — Sehr wenig gefallen haben dagegen die „Gezeichneten" von Schreker. Hauptschuld daran war der allzu symbolisierte Text, der den Hörern lauter Rätsel aufgab. Auf leuchtende, in allen Farben schimmernde Instrumentation versteht sich ja Schrecker wie kaum ein zweiter; er experimentiert da, von seinem sichern Farbensinn geleitet, mit ungeahntem Erfolg. Die musikalischen Einfälle an sich sind dagegen nicht sonderlich originell; ihm gucken dafür zu viel Debussy, Puccini und Charpentier über die Schultern. Ueberhaupt: wie hochragend sind eigentlich diese drei Erscheinungen, daß sie andauernd als beeinflussende Originale bei Vergleichungsurteilen herbeizitiert werden. Ein größeres Zugeständnis an ihre Ursprünglichkeit — oft wider Willen — kann gar nicht gemacht werden. In den Gezeichneten schwang Wetzler mit ganzer Hingabe ans Werk den bewährten Dirigentenstab, wenn auch ein Ohrenzeuge mir versicherte, daß die Gezeichneten beispielsweise in Frankfurt mit weit größerem Schwunge herausgebracht worden seien. Frl. Wolf, Herr Menzinsky und Herr Liszewsky verkörperten die Hauptgestalten der Schrekerschen Oper mit bestem Gelingen. Dahn zeichnete für eine wirksame Regie. — Pfitzners Palestrina war vielen trotz unleugbarer Respektseinflößung zu blutleer. Ein aristokratisches, aber zu wenig rot pulsierendes Bühnenwerk. Und manch einer fand zudem das Werk allzu antitheatralisch. Es gehöre besser in den Konzertsaal, als auf die Bühne. Auf jeden Fall konnte man sich auch bei diesem Pfitznerschen Werk der Empfindung nicht verschließen, daß es mit heiligem Ernst gearbeitet sei. Es gab da viele Momente von wahrhaft transzendentaler Schönheit, und die Instrumentation, die nur zuweilen etwas schwerflüssig war, gab in ganz und gar unprätentiöser Weise dem musikalischen Gedanken das äußere entsprechende Gewand. Pfitzner hatte auch die Regie geführt, nicht überall zwingend genug; da hätte denn doch wohl die Hand eines erfahrenen Bühnenpraktikers größere Wunderdinge verrichtet. Menzinskys präraffaelitische Art, sich zu geben, eignet sich ganz besonders gut für die Rolle des Palestrina und eine wundervoll abgetönte Leistung in Gesang und Spiel bot der Borromeo von Schorr. Klemperer dirigierte mit der ihm eigenen Genialität. — Die nächsten Neuheiten werden die drei in Wien so erfolgreich aufgeführten Puccini-Opern sein. F. F.

*

Magdeburg. (Beethoven-Fest.) Auch in unserer Stadt baute man den Manen Beethovens Altäre in Form eines achttägigen Festes, das drei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusikabende und eine Fidelioaufführung im Stadttheater umfaßte. Man errichtete Altäre, verstand aber nicht, Opfer zu bringen. Kein volksartiges Konzert mit mäßigen Eintrittspreisen ermöglichte es den minderbemittelten Kreisen — und zu diesen rechnet man wohl heutzutage nicht gerade die künstlerisch ungebildetsten —, sich an der Monumentalkunst unseres Beethovens zu erfreuen; gerade in diesen Tagen, in denen sich jeder musikliebende Mensch nach Erbauung und Versenkung in die göttlichen Gefilde deutscher Kunst sehnt, war es der ärmeren Bevölkerung unmöglich, ihren Wünschen durch Besuch dieser Abende Erfüllung zu gewähren. Die Eroica, die c moll sowie die gewaltige Neunte ertönten unter Dr. Rabls Leitung, der mit der letzteren Symphonie unter Mitwirkung des Krug-Waldsee-Damenchors und des Lehrergesangvereins sowie einiger hiesiger Solisten (Damen Luzie Brandt, Elisabeth Hoffmann, Herren Gesser) einen vollen Erfolg erzielte und die Schwierigkeiten des letzten Satzes mit straff rhythmisch zusammenhaltender Stabführung meisterte. Von den Klavierkonzerten gelangte das in c moll — von Elisabeth Fischer sauber und präzis, wenngleich mit zu zart nuancierter Anschlagsart gespielt — zur Wiedergabe, während Konzertmeister Otto Kobin mit dem Vortrage des D dur-Violinkonzertes einen echten Beethoven gab. Er spielte noch mit Prof. Kauffmann am Flügel die Kreutzer-Sonate. In den Kammermusikabenden wäre als besonders gelungen das Septett, vom Tonkünstlerverein unter Mitwirkung von Bläsern des städtischen Orchesters vorgetragen, zu bezeichnen, während die Fidelioaufführung im Stadttheater nicht die Ansprüche einer Festspielaufführung befriedigte und sich durchaus im Rahmen der Durchschnittsleistung einer Provinzbühne bewegte. Das Fest verlief würdig und eindrucksvoll und brachte sämtlichen Mitwirkenden wohlverdiente Ehrungen G. Dorschfeldt.

*

Mannheim. (Die Oper im Jahre 1920.) Seit Monaten stand unsere Oper im Banne eines Schatzes, dessen Hebung die an und für sich schwerfälligste Kunstmaschine, das Opernrepertoire, in geradezu beängstigender Weise beeinträchtigte, so daß schon der Volkswitz, da die „Barbiere" von Cornelius und Rossini den Spielplan hielten, aus dem Nationaltheater eine Barbierstube machte und des Intendantenverwesers früheren Beruf damit in engere Beziehung brachte. Es spricht doch kaum für den von wahrer Kunst geleiteten Arbeitsgeist, wenn in der seit 2. September mit Wagners sonnigen „Meistersingern" verheißungsvoll begonnenen Spielzeit vier sogen. Neueinstudierungen herausgebracht wurden: „Der Barbier von Bagdad" des phantasiereichen Peter Cornelius, der tragikomische „Fra Diavolo" und „Der schwarze Domino" von Auber, endlich „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß. Denn man kann nicht behaupten, daß den Werken volle Gerechtigkeit widerfahren wäre; die Neueinstudierung bezog sich just auf eine oder zwei neu zu besetzende Rollen; alles übrige „stand" meist von älteren Aufführungen her. Zu diesen Wiederbelebungsversuchen gesellte sich dann noch aus Anlaß des 25jährigen Bühnenjubiläums von Joachim Kromer, der lebendigen Veranschaulichung einer hochentwickelten Gesangskultur (die leider dem singenden Nachwuchs immer mehr abgeht!), und der trotz seiner 59 Jahre als wahrer und treuer Diener seiner Kunst und des Kunstwerks — „Künstler sein, heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun!" — sich die Fülle und Geschmeidigkeit seines wohlklingenden Baritons, der jetzt natürlicherweise wohl frühherbstliche Farben anzunehmen beginnt, erhalten hat, eine nur teilweise szenische Auffrischung des Dramas des buckeligen Hofnarren des Herzogs von Mantua, Verdis „Rigoletto", wobei die Spielleitung sich allerdings nicht an die Lösung des Problems der illusionsstörenden Gliederung der Bühne im zweiten Akte heranwagte. Zu Beginn der Saison, beim Aufmarsch der neu verpflichteten Solokräfte, glaubte man zwar, daß mit dem neuen Kapellmeister Franz v. Hoeßlin ein Aufschwung und eine Beschleunigung des Tempos der Neueinstudierungen in der Oper sich bemerkbar machen werde. Die Hoffnung aber, daß der außerordentlich nachlässig gestaltete Opernspielplan mit größerem Verantwortungsgefühl aufgestellt werde, hat sich leider bis jetzt noch nicht erfüllt, obschon das Mannheimer Nationaltheater über sechs Tenöre — darunter zwei Vertreter des Heldenfaches, Alfred Farbach und Gunnar Graarud —, vier Baritone, drei Qualitätsbassisten, drei Hochdramatische, ebensoviele Jugendlich-Dramatische, Soubretten, Altistinnen, eine Koloratursängerin und nicht zuletzt über ein siebzig Mann starkes, vorbildlich diszipliniertes Orchester mit vier Kapellmeistern an der Spitze verfügt. Wirr und keineswegs einheitlich in den Zielen gestaltete sich bereits im Vorjahre das Bild des ganzen Opernbetriebs. Heuer ist diese Wirrnis und Ziellosigkeit potenziert. Aber wozu auch Ziele und Einheitlichkeit, wozu ein planmäßiges Arbeiten. Die Theaterlust ist ja in Mannheim so groß, daß, wenn fünfzig Abonnementsplätze wegen Platzmieteerhöhung aufgegeben werden, gleich das Zehnfache an neuen Mietern sich um die „Freistellen" streiten, auch dann, wenn die Aufführungen so sind, daß man ihnen die Improvisation des Augenblicks nur allzudeutlich anmerkt. Das Fehlen eines für den Gesamtbetrieb verantwortlichen Leiters hat natürlich nicht eben vorteilhafte Rückwirkungen auf die Gestaltung des Spielplanes und seine Ausführung gehabt. Wohl ist seit dem 28. Juni 1920 an Stelle des nach Wiesbaden berufenen Intendanten Dr. Karl Hagemann der bisherige Direktor des Bochumer Stadttheaters Dr. Saladin Schmitt für die Dauer von drei Jahren zum Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters gewählt. Dieser hat sich denn auch den Mannheimern in einer einzigen Shakespeare-Inszenierung — „Wie es euch gefällt" — und einem geistvoll tiefschürfenden Vortrag über Schauspielkunst im Theaterkulturverband vorgestellt, so daß man auf sein Wirken vom 1. Januar an große Hoffnungen setzen dürfte. Nun haben sich inzwischen durch die Vereinigung der Theater Bochum-Duisburg für den Mannheimer Intendanten offenbar günstigere Betätigungsmöglichkeiten geboten, darum hat hier seit Wochen über sein Kommen oder Nichterscheinen ein förmliches Rätselraten eingesetzt und trotz aller Dementi über auswärtige Nachrichten, und entgegen der bestimmten Versicherung des Stadtoberhauptes, daß Dr. Saladin Schmitt seinen Posten am 1. Januar antreten werde, soll, wie die allweise Fama zu berichten weiß, bisher nur ein Telegramm des Intendanten Dr. Schmitt eingelaufen sein, wonach er laut ärztlichen Attestes verhindert sei, innerhalb von vier Wochen in Mannheim einzutreffen; das „Mannheimer Klima" sei ihm unzuträglich. Das zu deckende Zuschußbedürfnis für die Spielzeit 1920/21 aber beträgt nahezu fünf Millionen Mark, und die Eintrittspreise werden am 1. Januar 1921 um weitere sechzig Prozent erhöht! Und mit einer geradezu bewundernswerten Beschaulichkeit schaut unser Nationaltheater der Entwicklung unserer deutschen dramatischen Musik zu. Denn als einzige Tat des ersten Spielzeitdrittels ist eigentlich nur die Erstaufführung am 2. Dezember von Franz Schrekers „Der Schatzgräber" anzusprechen, dessen Vorbereitung allerdings bis in den Monat Mai verflossener Saison zurückreicht und die Schaffens- und Arbeitskraft aller Faktoren absorbierte. Ueber das Werk selbst bedarf es in diesen Spalten wohl keiner eingehenden Ausführungen mehr. Wie in all seinen bisherigen Werken, so sucht Schreker als Dichter und Künder einer neuen Sehnsucht auch in seinem „Schatzgräber" die „gegenseitigen Gleichgewichtsverhältnisse aller, die Kontinuität des musikalischen Geschehens ergebenden Faktoren aus erneutem melodischem und harmonischem Empfinden" zu erweisen. Das aber ist gewollt neue Kunst. Vielbewundert bleibt seine sich ins Phantastische reckende Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters, die nur allzuoft an die Stelle eigentlicher, aus dem Innern strömender Erfindungskraft tretend, in eine geradezu exzessive polyphone Künstelei bei einer fast übertriebenen Betonung des Erotischen (dritter Akt!) auszuarten droht. Darum wird man dieser Musik nie recht froh werden, trotz all ihrer Farbentönungen und Schattierungen in der Instrumentierung, trotz der straffen Konzentrierung der menschlichen, dichterischen und musikalischen Werte in den Hauptgestalten des Narren, des Sängers Elis und der schönen Els. Glanzvoll war die Aufführung. Franz v. Hoeßlin dirigierte, er tat sein Möglichstes, um die schwelgerische Farbenpracht zu packender, lebendiger Sprache zu gestalten. In seinen Absichten wurde er von dem ausdrucks-

starken Orchester hervorragend unterstützt. Und dann ist zu allererst der Narr von Friedrich Bartling zu nennen, der damit gezeigt, welch prächtiger Qualitätstenor als hervorragender, weit über das Alltägliche hinausreichender Charakterdarsteller unbeschäftigt bleibt. (Wie denn überhaupt die meisten Solokräfte infolge der Planlosigkeit „beschäftigungslos" sind.) Von gleich bezwingender Größe war die Els von Minny Leopold, eine vortreffliche, dramatisch scharf akzentuierende Sängerin. Den Titelhelden gab an Stelle des erkrankten Alfred Färbach hilfsbereit Adolf Jäger vom Frankfurter Opernhaus, wohl ohne sinnliche Wärme in der Stimme und etwas leidenschaftslos, aber sonst darstellerisch überzeugend. Besondere Anerkennung gebührt dem Maler Heinz Grete, der durch seine phantasievollen und wirksamen Bühnenbilder den Eindruck der Szenen unterstützte. Die Erstaufführung war wieder einmal ein großes Ereignis für das Mannheimer Nationaltheater gewesen. Die Aufnahme war enthusiastisch. Wie das Schicksal des Werkes sich gestalten wird? Jedenfalls ist die vox populi bei den Wiederholungen, deren erste Schreker selbst leitete, lange nicht mehr so begeistert. Eine Woche opferte das Nationaltheater endlich auch Beethoven. In Gemeinschaft mit dem Schriftstellerverein Mannheim-Ludwigshafen und dem Verein der Künstler und Kunstfreunde widmete die Stadt Mannheim die erste Vormittagsaufführung des Nationaltheaters diesem wahrhaft Großen. Fritz Droop, der heimische Schriftsteller, entwarf in seiner von Begeisterung und Bekenntniskraft durchglühten Gedächtnisrede Beethovens Bild als Sohn der Titaniden, als Genius der Kraft, als den Willensbetoner und künstlerischen Befreier. Die musikalische Ergänzung besorgte Gunnar Graarud, von Fritz Zweig begleitet, mit dem Zyklus „An die ferne Geliebte", während das Mannheimer Trio — Prof. Willy Rehberg (Klavier), Licco Amar (Violine), Karl Müller (Cello) — die würdige Gedächtnisfeier mit dem großen B dur-Trio krönte. Eine „Fidelio"-Aufführung unter Franz v. Hoeßlins noch äußerlicher und suchender Leitung und Hedy Iracema-Brügelmann vom Karlsruher Landestheater als stimmlich zwar nicht mehr ganz frischen, aber um so verinnerlichten Leonore und Bartlings aus tiefstem Innern gestalteten Florestan, eine zweite Vormittagsaufführung, die lediglich Kammermusikwerke aus der ersten Schaffensperiode — die D dur-Serenade Op. 25, das Es dur-Septett Op. 20 und schottische Lieder aus Op. 108 — verzeichnete, endlich eine „Egmont"-Aufführung mit der Beethovenschen Musik, von dem talentierten jungen Kapellmeister Fritz Zweig dirigiert, waren zur Huldigungsfeier gegeben worden Neue, weniger bekannte Schätze aus dem Beethoven-Reiche sind also auch hier nicht zu tönendem Leben erweckt worden. — Silvesterglocken klingen. Ein großer Abschnitt der belebten Gegenwart rückt in die ruhende Vergangenheit. Wünsche und Hoffnungen steigen aus tiefstem Innern empor. Auch für das Mannheimer Nationaltheater, der Stolz der Mannheimer, das vor einer schweren Krisis steht. Seine künstlerische Würde zu heben — das sei die Parole für die Zukunft, für alle Beteiligten.

Rudolf Hunek.

*

Würzburg. Im Mittelpunkt der ersten Hälfte der diesjährigen Konzertzeit stand das Beethoven-Fest, das nach einem einleitenden Vortrag von Dr. Oskar Kaul, „Der Meister und sein Werk", sechs Musikabende umfaßte: zwei Orchesterkonzerte mit Georg Darmstadt an der Spitze des verstärkten Theaterorchesters, zwei Kammermusikabende, bei denen das Schörg-Quartett im Vordergrunde stand, einen Solisten- und einen Klavierabend. Letzteren bestritt der Direktor des staatlichen Konservatoriums dahier, Hermann Zilcher, an auswärtigen Künstlern waren Frida Kwast-Hodapp, Berlin (Klavier), Alma Moodie, Berlin (Violine) und Kammersänger Ludwig Heß, Berlin (Tenor) gewonnen. Es besteht nun begründete Aussicht, daß unser Theaterorchester, das sich auch im Konzertsaal unter Kapellmeister Darmstadts ausgezeichneter Führung vortrefflich bewährt hat, an die geregelte Einführung von Symphonieabenden ernstlich herantritt und so einem Mangel abhilft, der bislang dem Würzburger Musikleben anhaftete. Außer dem Kammerkonzert des Schörg-Quartetts im Kaisersaal der Residenz und der Aufführung der geistlichen Trilogie „Des Heilands Kindheit" für Solostimmen, Chor und Orchester von Hector Berlioz, Op. 25, durch das Konservatorium unter Direktor Zilchers feinfühliger Leitung, füllten die letzten Monate Sonaten-, Gesangs- und Klavierabende, in der Hauptsache Solistenkonzerte in großer Zahl und unterschiedlicher Bedeutung. Neu in die Erscheinung traten Artur Schreiber (Viola) und Dr. Oskar Kaul (Klavier) mit zwei Sonatenabenden (Pietro Nardini, Friedr. Kiel, Joh. Brahms; G. Fr. Händel, Paul Juon, York Bowen), sowie Hans Schindler (Orgel) mit Artur Schreiber (Viola) in einem Bach-Reger-Abend im großen Orgelsaal des Konservatoriums. — Einen neuen Zug brachte Direktor Rolf Bertram in unser Stadttheater. In eigener Person still im Hintergrunde wirkend, verfeinerte er Oper und Schauspiel und verdrängte allmählich die seichte Berliner Operette. Weniger Abwechslung und mehr Gediegenheit scheint seine Parole zu sein; der Erfolg eines ausgezeichneten Theaterbesuchs blieb ihm treu. Vielfältige persönliche Beziehungen ermöglichten es ihm, andauernd allererste Kräfte als Gäste zu gewinnen, ja, Heinrich Knote hat sogar sein Domizil in Würzburg aufgeschlagen und hier unter großen Ehrungen sein 50. Wiegenfest gefeiert. Aus dem Schaffen der Gegenwart übermittelte uns Direktor Bertram die Bekanntschaft mit Röhrs „Frauenlist" und Pfitzners „Christelflein". Eine vortreffliche musikalische Unterstützung hat er in den Kapellmeistern Beck, Darmstadt und Kellner. Georg Thurn.

Kunst und Künstler

— Die bereits während der 17. Hauptversammlung des Vereins evangelischer Kirchenmusiker von Rheinland und Westfalen (früher Organistenverein von Rheinland und Westfalen) im Sommer 1920 angeschnittene Frage der Verschmelzung mit der Organistensektion des Rheinischen Provinzial-Lehrervereins und dem vom Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) geleiteten westfälischen Organistenverein ist in der 18. Hauptversammlung (Ende Dezember 1920) durch die Vollziehung des Zusammenschlusses geklärt worden. In gleicher Sitzung, die vom Kgl. Musikdirektor Beckmann einberufen war, sprach man sich für die Gründung von Synodalvereinen aus, beantragte, daß in den evangelischen Kirchengesangvereinen von Rheinland und Westfalen die Hälfte der Vorstandssitze Kirchenmusikern zugewiesen werden möchte, mißbilligte im Interesse der Kirchenmusik und des Organistenamtes die Anstellung unzulänglich ausgebildeter Kräfte als Organisten, bezw. deren Stellvertreter, und sprach sich für eine gerechte Erhöhung des Gehalts aus. Rektor Große-Weischede (Bochum) wurde anläßlich seines 50jährigen Organisten-Jubiläums zum Ehrenvorsitzenden des Verbands ernannt. An seine Stelle trat Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) als 2. Vorsitzender. Innerhalb des Vorstandes wurde eine Arbeitsgemeinschaft gebildet. Ihr gehören die Herren Beckmann, Holtschneider, Oehlerking, Gerdes und Hoffmann an.

— Im Mittelpunkt der diesjährigen Salzburger Festspiele soll eine Bruckner-Woche stehen, die sämtliche Symphonien des Meisters bringen wird. Das Orchester stellen die Wiener Philharmoniker, als Dirigenten sind Loewe, Schalk und Furtwängler in Aussicht genommen.

— Nach der zeitgenössischen Musik Jung-Rheinlands und derjenigen des europäischen Westens und Ostens ließ Kapellmeister Schulz-Dornburg in Bochum soeben an drei Tagen in zwei Symphoniekonzerten und einem von Dr. Gysi (Zürich) gehaltenen Einführungsvortrag die Jung-Schweizer-Musik lebendig werden. Dr. Hermann Suter (Basel) dirigierte seine originelle d moll-Symphonie mit wundersamer Einfühlung und gesundem Temperament, Rudolf Schulz-Dornburg führte stilsicher zu Hubers symphonischer Einleitung für die Oper „Der Simplicius", Maria Phillippi (Basel) sang tonlich und seelisch erschöpfend Orchesterlieder von Hegar und Schoeck und Konzertmeister Hans Treichler setzte sein reifes Können für Schultheß' etwas trockenes A dur-Konzertino ein. Die gelungenen Musiktage brachten den Ausführenden, sonderlich den Schweizer Gästen, lebhafte Huldigungen ein.

— In der Bibliothek des Wimborner Münsters in Südengland wurden bei einer Inspektion unbekannte geistliche Kompositionen von William Byrd aufgefunden.

— In Argentinien hat sich ein Ausschuß einheimischer Komponisten gebildet, der die Vorbereitungen für die Errichtung eines Beethoven-Denkmals in Argentinien treffen soll, das im Jahre 1927 zur Erinnerung an den hundertsten Todestag des Tondichters enthüllt werden soll.

— Beethovens Geburtstag wurde im dritten Abonnementskonzert der Staatlichen Kapelle in Kassel durch eine begeistert aufgenommene Wiedergabe der Fünften und Neunten Symphonie unter Robert Laugs gebührend gefeiert. — Die Intendantur der staatlichen Schauspiele veranstaltet, um einem lebhaft geäußerten Wunsch der gesamten musikliebenden Bürgerschaft entgegenzukommen, in Zukunft alljährlich eine größere Reihe von erstklassigen Orchesterkonzerten unter Zuziehung von Solisten im großen, 3000 Personen fassenden Saal der Stadthalle. Zunächst ist ein Beethoven-Zyklus unter Robert Laugs geplant, der an sechs Abenden sämtliche neun Symphonien und einige bedeutende andere Werke des Meisters umfassen soll.

— Die Urschrift von Rossinis „Barbier von Sevilla" ist im Kopenhagener Musikkonservatorium aufgefunden worden. Die Handschrift enthält eine Ouvertüre, die Rossini später verworfen hatte und die unbekannt geblieben ist.

— Nachdem die Krise im Münchener Tonkünstlerverein als überwunden betrachtet werden kann, haben Prof. H. W. von Waltershausen und Prof. Dr. Walter Courvoisier ihre Aemter wieder im vollen Umfang übernommen.

— Richard Strauß hat das ganze Erträgnis seiner Konzerte in Buenos-Aires — etwa drei Millionen Kronen — wohltätigen Zwecken gewidmet.

— Der Wiener Kammersänger Leo Slezak will seine nächste Ruhezeit auf seiner Besitzung am Tegernsee damit verbringen, seine Erinnerungen zu schreiben.

— E. W. Korngold wird in Zukunft am Hamburger Stadttheater als Dirigent tätig sein, eine Oper von Verdi neu einstudieren und natürlich seine eigenen Werke leiten.

— Der Mannheimer Dirigent Franz v. Hoeßlin hatte als Gastdirigent an der Dresdener Staatsoper durchschlagenden Erfolg als Interpret von zwei Uraufführungen von Wilhelm Groß, die mit starkem Beifall aufgenommen wurden, vor allem aber durch die

Wiedergabe von Bruckners Vierter, die bisher in Dresden angeblich nicht besser aufgeführt wurde.

— Die Klaviermusik Walter Niemanns findet steigende Beachtung. Sein erster Meisterinterpret T. Lambrino hat die Nokturnen „Singende Fontäne" und „Alhambra", den „Altgriechischen Tempelreigen", die „Arabeske" und „Fantasie-Mazurka" wieder zu einer Gruppe zusammengestellt. Der Berliner Jul. Dahlke hat sich für die „Drei modernen Klavierstücke" Op. 68 und die beiden „Romantischen Impressionen" Op. 56, Artur Hagen (Stuttgart) für die „Masken" Op. 59 entschieden. Die Suite „Alt-China" Op. 63 haben Max Pauer in Dresden usw., Gottfried Galston in München, Walter Gieseking in Leipzig, Berlin, Hannover usw. zum Vortrag gebracht. Die Suite nach Hebbel Op. 23 steht im festen Repertoire von Fritz v. Bose (Leipzig) und Erika v. Binzer (Weimar), die nach Jacobsen Op. 43 in dem von Celeste Chop-Groenevelt (Berlin), Ellen Andersson (Kopenhagen), Michael Rossert (München), die nach Hesse Op. 71 in dem von Frieda v. Mikulicz, das Präludium, Intermezzo und Fuge in dem von Anny Eisele (Leipzig). Die erste Klaviersonate (a moll, Op. 60) haben Viktor v. Frankenberg, Luise Gmeiner (Berlin), Maria Osterloh (Braunschweig), Annette Garlepp (Bernburg), Hans Kohler-Eckardt (Magdeburg) u. a. auf ihr Programm gesetzt, während die zweite (F dur) Ellen Andersson zur Uraufführung bringen wird.

— Die „Landshuter Liedertafel" veranstaltete im Dezember einen Meyer-Olbersleben-Abend in Anwesenheit des Komponisten, dem herzliche Ovationen bereitet wurden. Die Auslese seiner Werke, von Chormeister Proebst studiert und z. T. vom Komponisten selbst dirigiert, gab beredtes Zeugnis vom reichen Können und vielseitigen Schaffen des Meisters. Meyer-Olbersleben wurde zum Ehrenmitglied der Liedertafel ernannt.

— Die junge Geigerin Steffi Koschate erntete große Erfolge u. a. in Hamburg, Köln (Abendroth), Frankfurt a. M., Pforzheim, Stuttgart, München, Nürnberg, Chemnitz, Leipzig, Weimar, Braunschweig, Danzig. Ende Februar unternimmt sie ihre vierte Tournee nach Schweden (u. a. zwei Orchesterkonzerte unter Stenhammar in Goteborg), im März geht sie nach Holland.

— Die dramatische Sängerin Helene Wildbrunn von der Berliner Staatsoper wird im nächsten Spieljahr offiziell in den Verband der Wiener Staatsoper treten.

— Hermann Drews aus Pforzheim, Schüler A. Schmid-Lindners, hatte als Solist im fünften Symphoniekonzert des Opernorchesters unter Leitung von Fritz Busch in Stuttgart mit dem Klavierkonzert in f moll von Max Reger einen außerordentlich starken Erfolg bei Publikum und Presse.

— Giacomo Puccini hat die Komposition einer Oper „Turandotte" begonnen; den Text nach Gozzi haben Renato Simoni und Giuseppe Ardanni verfaßt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Ahrweiler verstarb der frühere Kapellmeister am Kölner Stadttheater Walter Gärtner, ein Schüler Steinbachs. Er war ein ausgezeichneter Dirigent, vortrefflicher Musiker und aufrechter Charakter. Gärtner ist nur 42 Jahre alt geworden.

— Der aus Kassel stammende Heinrich Nagel, Leiter des Musikvereins Witten, ist, 67 Jahre alt, gestorben. Ursprünglich Bratscher unter Bilse, wurde er 1878 Kammermusiker am Orchester seiner Vaterstadt, wo er den Kirchenchor der Hofkirche leitete und den Philharmonischen Chor ins Leben rief, der eine bedeutende Rolle im Kasseler Musikleben spielte. 1910 siedelte Nagel nach Witten über.

— In Dresden starb Konzertmeister Ruppert Becker, der von R. Schumann als Nachfolger Wieniawskys nach Düsseldorf berufen wurde, im Alter von 90 Jahren.

— Luigi Torchi, der bekannte italienische Musikwissenschaftler und Herausgeber der „Arte musicale in Italia", ist im Alter von 62 Jahren gestorben. Der in Neapel zum Musiker Ausgebildete gewann während eines langjährigen Studiums in Leipzig Fühlung zur deutschen Kultur, die für sein Schaffen als Komponist und Schriftsteller von starker Bedeutung wurde. Torchi war in Pesaro und Bologna (Liceo musicale) tätig. Hier übersetzte er Wagners „Oper und Drama". Hervorragendes leistete Torchi als Mitarbeiter der „Rivista musicale italiana".

Erst- und Neuaufführungen

— „Casanova", komische Oper in 3 Aufzügen von Artur Kusterer (Karlsruhe), wurde vom Landestheater in Stuttgart zur Uraufführung für Mai 1921 angenommen.

— Fritz Flecks symbolische Handlung in 3 Akten und Nachspiel „Psyche" wurde vom Aachener Stadttheater zur Uraufführung erworben.

— „François Villon", die in Karlsruhe mit künstlerischem Erfolge gegebene Oper von Albert Noelte, ist von der Intendanz der Stadttheater Nürnberg-Fürth zur Aufführung erworben worden.

— In Stuttgart hatte das Weihnachtsoratorium für Soli, Chor und Orgel von Heinrich Rücklos, das unter Leitung von Musikdirektor Mezger zur Aufführung gelangte, starken Erfolg.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch plant für Mai 1921 die Uraufführung eines Triptychons für Sopran und Orchester von Heinrich Kaspar Schmid „Klang um Klang" (nach Eichendorff). — Von Schmid will das Gewandhaus-Quartett in Leipzig im März ein Streichquartett herausbringen.

— Von Wilhelm Groß, dem erfolgreichen Jung-Wiener Komponisten, gelangen demnächst zwei neue Orchesterstücke „Serenade" und „Tanz" in Mannheim (22. Februar) und Wien (17. April) zur Erstaufführung. Helene Lampl bringt am 17. Februar in Wien ein neues Klavierwerk von Groß: „Variationen" zur Uraufführung, das demnächst in der Universaledition erscheint.

Vermischte Nachrichten

— Am Geburtstage des größten Sohnes ihrer Stadt vereinigten sich die Stadtverordneten Bonns mit den Vertretern der Behörden und dem Vorstand des Vereins „Beethoven-Haus" zu einer Festsitzung. Nach einer Ansprache des Oberbürgermeisters begab sich die Versammlung zum Beethoven-Denkmal, wo unter den Klängen Beethovenscher Musik eine große Zahl von Kränzen niedergelegt wurde. Im Geburtshause des Meisters fand in einem engeren Kreise eine besondere Feier statt, in der das Kölner Gürzenich-Quartett die Kavatine aus Op. 130 auf den Beethovenschen Instrumenten zu Gehör brachte. Der Oberbürgermeister stiftete im Namen der Stadt dem Beethoven-Haus eine von dem Bildhauer Dr. Karl Meuser geschaffene Beethoven-Büste. Von diesem Künstler stammt auch der Profilkopf auf der von der Stadt Bonn herausgegebenen Beethoven-Gedenkmünze, die die Umschrift „Beethoven — Bonn — 1770 — 1920" trägt und in den Werten 10, 25 und 50 Pf. erschienen ist.

— Hochschulkurse für Musiklehrende und -studierende kündigt das Seminar der Musikgruppe Berlin für das erste Quartal 1921 an, die erwachsenen Musikschülern Gelegenheit geben sollen, sich neben dem Fachunterricht musikalische Allgemeinbildung zu erwerben oder für Lehrende bestimmt die Anregung suchen oder Lücken ausfüllen wollen. Prospekte sind vom Seminar der Musikgruppe Berlin, W. 57, Pallsstr. 12, gegen Porto zu beziehen.

— Die bekannte Musikverlagsfirma C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) feierte das Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens. Sie wurde am 1. Januar 1846 von C. F. W. Siegel und E. Stoll gegründet, und am 1. Januar 1870 von R. Linnemann übernommen. Der zielbewußte Ausbau der Firma im vornehmen Geiste des alten deutschen Musikverlages brachte sie im Laufe der Jahre in die erste Linie der deutschen Musikverlagsfirmen. Bekannt ist die Firma namentlich wegen ihrer Pflege der Gedankenwelt des Bayreuther Meisters, zu der sie durch Uebernahme der gesammelten Schriften und Dichtungen Wagners aus dem Verlag von E. W. Fritzsch in besondere Beziehung trat. Den Aufschwung, den das Geschäft in der Linnemannschen Familie nahm, mögen die Zahlen der Verlagswerke illustrieren: Umfaßte die Firma am 1. Januar 1870 3900 Nummern, so ist deren Zahl heute auf rund 16 600 gestiegen.

— Der Verlag G. Bosse in Regensburg läßt erstmalig nach dem Kriege wieder ein Gesamtverzeichnis seiner Verlagswerke erscheinen. Es umfaßt die Gruppen Deutsche Musikbücherei, Neue Musikbücher u. a.

* * *

Unsere Musikbeilage. Dr. Hermann Gräbner, Komponist des in unserer heutigen Beilage an erster Stelle stehenden Abendliedes, lebt in Heidelberg und ist als Musiker kein Neuling mehr, ist er gleich noch nicht sehr weit in die Oeffentlichkeit eingedrungen. Er gehört zu jenen Schülern Regers, die ernstlich bemüht sind, das vielverschlungene Wesen des Meisters der Welt in sorgfältigen Arbeiten zu erschließen. Das Abendlied spricht für sich selbst. Man lasse sich nicht durch das nicht ganz einfache, wenngleich durchaus nicht verworrene Stimmgeflecht der Begleitung beirren, mache sich zuerst die edel geschwungene Melodie und ihre harmonischen Stützpunkte klar, dann wird das Lied, das auch im einzelnen viel ungesuchte Feinheiten bietet, sich bald erschließen und Sänger wie Spieler lieb werden. — Lilly Dürre, die Komponistin des Liedes „Sternen-Nacht", tritt zum ersten Male vor unsere Leser. Ihre musikalischen Gaben erbte Frau Dr. Dürre von ihren Eltern, die im Musikleben Göttingens, ihrer Vaterstadt, eine Rolle spielten. Schon in jungen Jahren mit Geige und Klavier vertraut, studierte L. Dürre Musiktheorie bei Karl Goepfart, unserem Potsdamer Mitarbeiter. Das hier mitgeteilte, einfache und schöne Lied, das freilich einer ganz anderen Empfindungssphäre als das Gräbners angehört, bedarf keiner weiteren Begleitworte. — Irrtümlicherweise sind einige biographische Notizen bei der Veröffentlichung des Violin-Klavierstückes von Franz Meyer-Ambros (Heft 7) nicht gesetzt worden. Der Komponist ist am 17. Mai 1882 in Leipzig geboren, erhielt seine Vorbildung auf dem Seminar in Grimma und wurde, nachdem er auf dem Leipziger Konservatorium Klavier, Orgel und Gesang studiert hatte, 1909—1911 Privat-Meisterschüler von M. Reger in Kontrapunkt, Kanon, Fuge und Komposition. Meyer-Ambros lebt in Leipzig und betätigt sich als Pianist, Konzertorganist, Lehrer und Komponist. Als solcher hat er zahlreiche Lieder, Männerchöre (bei Schuberth), Motetten, Melodramen, Orgel- und Klavierstücke, Kammermusik und Orchesterwerke geschaffen.

Schluß des Blattes am 13. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 3. Februar, des nächsten Heftes am 17. Februar.

Beigabe zur Neuen Musik-Zeitung.

Gilt nur für den 6.—8. Februar 1921. Ridendo verum dicere . . . .

Kompressionismus.

Historisch-kritisch-ästhetische Würdigung

von H. A. le Holgo.

Der Expressionismus glaubte den Impressionismus überwunden zu haben. Nun wird er selbst durch den Kompressionismus überwunden und zu einer veralteten, überholten Manier hinabgedrückt. Der Terminus erklärt die Herkunft der neuen Kunstrichtung: sie ist einmal eine Zusammenfassung des Im- und Expressionismus zu höchstgesteigerter, höchstgesteilter Schöpfung, zum zweiten aber an sich eine Zusammenpressung, Zusammenballung musikalischer Diktion und Form in bisher nie gekannter oder auch nur geahnter Intensität, mit einem Quetschungskoeffizienten (man verzeihe den mathematischen Vergleich), der gleich unendlich (∞) gesetzt werden kann.

Im Kompressionismus sind — wie die noch zu zitierenden Proben aus einem Werk des ersten und zugleich bedeutendsten Meisters des Kompressionismus beweisen werden — nicht nur die Eindrücke von außen her (wie im Impressionismus) oder die Ausdrücke von innen her (Expressionismus) gestaltet, sondern hier greift beides in brünstiger Umschlingung und Durchdringung ineinander: Aeußeres wird verinnerlicht, Inneres veräußerlicht. Im Schmelzofen einer glühenden Phantasie wird die Lava der Erfindung (sie feiert im Kompressionismus wieder Auferstehung!) komprimiert, zusammengeschweißt, durchglutet und als eine in letzte Form- und Einundausdrucksmöglichkeit gepreßte Musik hingewuchtet — klarstes Erkennen noch freilassend.

Hier wird auf die urgewaltige Einfachheit des alten Testaments zurückgegangen. So elementar wie: „Es werde Licht“ ist diese Musik. Kein hehreres Symbol deshalb für sie als die Hörner Moses'. Ungeheuer knapp, in übermenschlicher Konzentration innert und äußert sich diese Kunst. Keine langen Sätze, keine langatmigen Periodenbauten mehr. Nichts mehr davon! Was im Impressionismus auf vier Seiten, was im Expressionismus auf einer Seite, das wird im Kompressionismus in einer Zeile gesagt. Gesagt? Mit Engelszungen verkündet! Lapidarster Stil, letzte Gefühlsdurchdringung, allerletzte Durchgeistigung, kompressionistische Form. Musik als Ding an sich, aus Raum und Zeit gehoben, nur ein letzter Erdenrest von wenig Takten, um den Menschen verständlich zu bleiben. Ein Ausschnitt aus himmlischen Sphärenklängen. Alles Irdische erscheint abgestreift: denn diese Musik ist nicht nur **a**tonal, sie ist auch **a**rhythmisch, **a**metrisch, **a**melodisch, **a**formal, sie ist, um ein Schlagwort zu gebrauchen, reinster A-a-ismus.

Damit sind die Quellen, die historischen Vorbedingungen, die künstlerischen und technischen Grundlagen und Merkmale des Kompressionismus eindeutig gegeben. Seine ästhetische Begründung erübrigt sich, da er jeglicher Begründung in überlegener Form spottet.
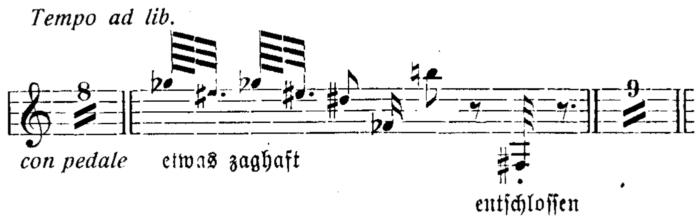
Mag diese „Musik“ — ich wage das Wort nur in Anführungsstriche zu setzen, um es von dem zu unterscheiden, was man bis jetzt so gemeiniglich Musik nannte. Erscheint Euch nicht Richard Straußens Musik wie ein ins Klingen geratener Metzgerladen, liegt Euch nicht Wagners Musik wie tierisches Schmalz in den Ohren, beginnt nicht in der Musik so vieler Neuerer und Neusten die alkohol- und nikotinige Atmosphäre scheußlicher Kneipen in fleischlicher Luft zu tönen?!! — mag also diese „Musik“ für sich sprechen. Mag ihr gesteilter Dynamismus die Welt aufwallen lassen (wigala walla oweia, chinesisch; zu griechisch: panta rhei, zu deutsch: sie wird schon).

Die Größe der Zeit gebietet, diese Musik hier sogar im Druck erscheinen zu lassen. Kurze Erläuterungen sollen auf die unermeßlichen Tiefen der einzelnen Sätze der „vegetarischen Suite“ hinweisen. Der Name ihres Schöpfers? Wie sich die kompressionistische Kunst von allem bisher Dagewesenen abwendet, wie sie auf Reklamegeschrei und Konzerttrommelei verzichtet, wie sie sich dem Druck der Presse entzieht, so meidet auch ihr einziger, einzigartigster, erster und größter Vertreter die Oeffentlichkeit. Die um seine Fahne Gescharten nennen ihn den Propheten!

* * *

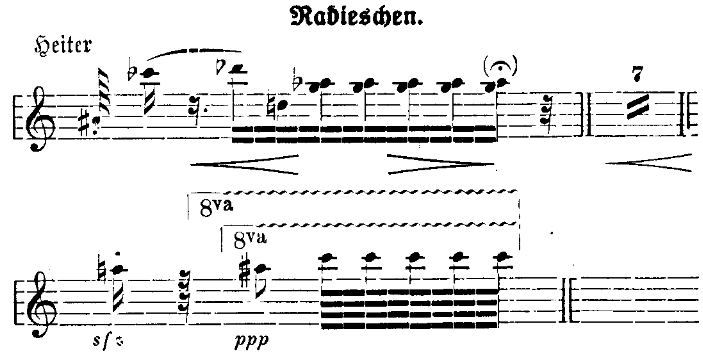
Vegetarische Suite.

Gelbe Rüben.
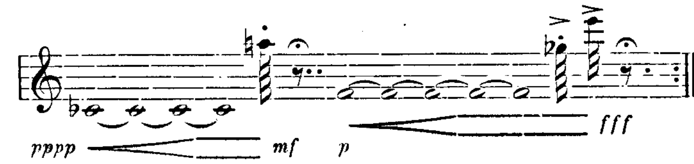


Wo ist (in der gesamten Weltliteratur) die Komposition, die uns acht Takte lang, bis zum Erklingen des ersten Tones so in Spannung zu versetzen, und die durch den pausierten Schlußteil die Begierde zum Genuß zu einer so taumeligen Höhe zu steigern vermag? Wo? Wer da den Appetit verliert ist ein Tropf! Und welche Formvollendung! Wie ist hier die sogenannte kleine dreiteilige Liedform ebenso genialistisch wie kompressionistisch in fabelhaftest gedrängtester Art gelöst: der erste und letzte Teil durchpulst von pausierenden Schwingungen, der mittlere Teil erfüllt von der auf einsamer Höhe stehenden gelbe Rübenweis'. (Mit Nachdruck sei auf die neuartige, erstmals angewandte Wirkung der Außenpausen hingewiesen.)
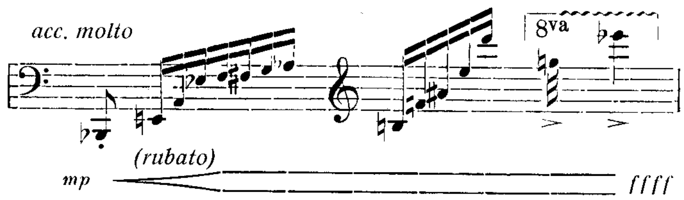
Radieschen.



Im Gegensatz zu dem ersten Stück mit seinen Außenpausen kann man hier die ungeheure Intensität einer Innenpause bewundern. Diese Pause ist der sprechende Ausdruck für die fabelhafte Spannung, mit der die nächsten Radieschen erwartet werden. Und wie ist diese Spannung ausgelöst! Mit einem überschwenglichen, gleichsam überschnappenden Motiv ist Ausdruck der Freude, wie von einem Hoffnungsschimmer umspielt, erreicht. Welch' köstlicher Einfall endlich in dem leisen Nachbeben des Höhepunktes aus dem ersten Teil.

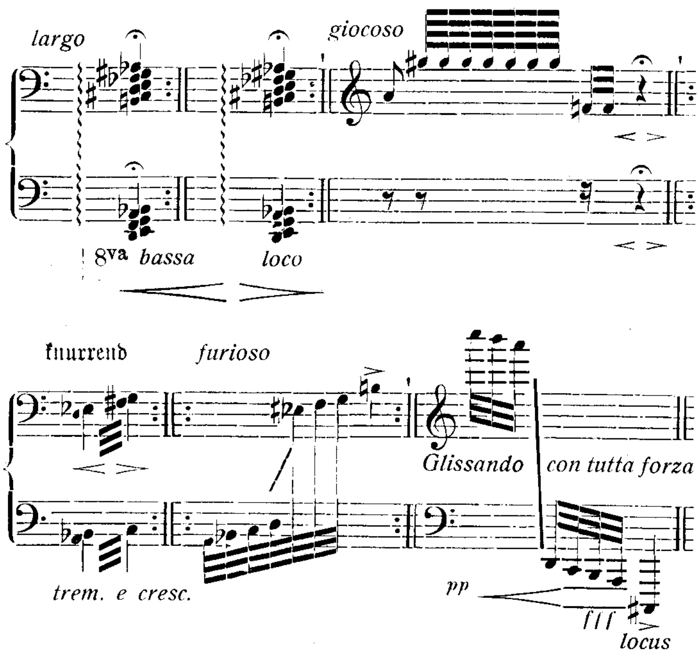
Spargel.
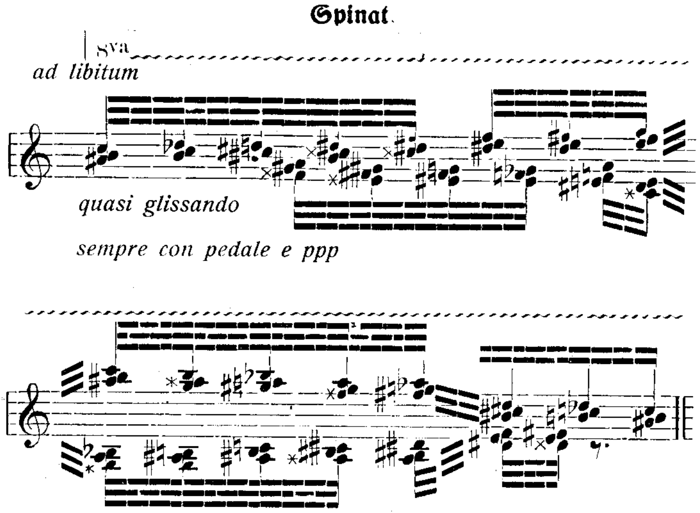




Nichts Aeußerliches tritt hier in Erscheinung. Die Naturkräfte, die im Gemüse im allgemeinen und im Spargel im besonderen liegen, werden hier in geballter Dynamik in den „aufschießenden“ Motiven zu stärkstem Ausdruck und Erleben gebracht.

Rhabarber.



In diesem revolutionären Stück sind noch am deutlichsten die zwei Wurzeln des neuen Stiles zu verspüren. Impressionistisch: die elementarst geschauten, wunderbarst hingepinselten breiten Flächen der Rhabarberblätter, expressionistisch: die heiteren Gefühle des Gastes beim Erblicken, Schmecken, Essen und Verdauen der köstlichen Frucht, kompressionistisch: die Form und die gedrungene Kraft der Sprache.
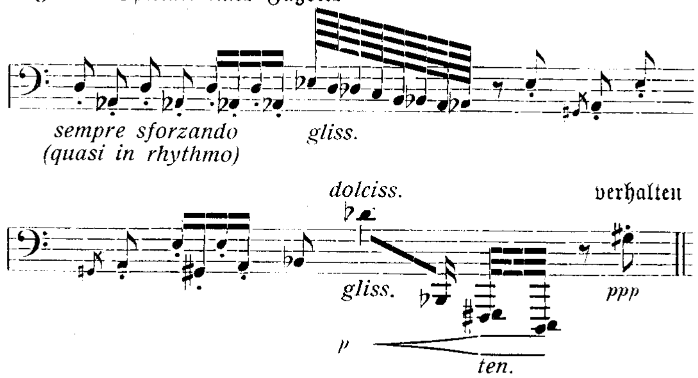
Spinat.



Was braucht es hier erklärender Worte! Ist nicht das Notenbild an sich schon wie die Vision eines Spinatgerichtes? Ich glaube im übrigen, daß der Komponist, der wie alle genialen Schöpfernaturen — und noch mehr als diese — von tiefstem Humor beseelt ist, hier einen geistvollen Scherz gemacht hat. Dadurch, daß er dieses Stück an die äußerste Grenze der Spielbarkeit rückte (gestehen wir ruhig: es ist für uns unspielbar) wollte er andeuten (und er läßt damit den Menschen einen schauernden Blick in seine Unvollkommenheit tun), daß man Spinat zwar essen, aber nicht spielen kann. (Wohlgemerkt: spielen, nicht: nicht komponieren). Aber ein Trost ist uns auch hier geblieben: vielleicht kann uns in absehbarer Zeit die Einsteinsche Relativitätslehre doch eine Spielbarkeitsnüance des Spinates offenbaren. (NB! Freunde von Erbsenpüree können das Stück um eine übermäßige Quinte tiefer transponieren. Diese Variante wird ihren Eindruck nicht verfehlen.)

Weiße Bohnen.

In der Spielart eines Fagotts



* * *

Man könnte hier dem Kompressionismus vorhalten, daß er sich impressionistisch gibt, daß er tonmalerisch sich lediglich einer Seite des Bohnengenusses zuwendet. Aber könnte kürzer, prägnanter, plastischer, kompressionistischer der Eindruck des Bohnengenusses, oder besser sein Ausdruck (wer denkt nicht an das Dichterwort: „jedes Böhnchen gibt ein Tönchen“ oder an die französische Bezeichnung der Bohnen als „Le piano des pauvres“ dargestellt, versinnbildlicht werden? Man beachte, wie die Musik jede realistische Malerei meidet, wie die ausdrückliche Anweisung „quasi in rhythmo“ eine Stilisierung der Tongebung bedingt. (Für Reminiszenzenjäger sei gleich bemerkt, daß es ganz verfehlt ist, hier etwa auf Leporello a posteriori zu schließen.) Der Kompressionismus wird und muß sich durchsetzen mit der Selbstverständlichkeit, mit der sich Gemüse als Nahrung durchgesetzt hat. Die Wucht seiner Konzentration, die Möglichkeit, auf kleinstem Raum bisher Unerhörtes zu sagen, erringt ihm den Sieg. So kann er niemals mehr aus unserem Herzen und unsrer Volksseele gerissen werden. Ihn vermag nichts zu verdrängen, auch jene angeblich „neueste Richtung“ nicht, die unter dem Namen „Depressionismus“ von einigen närrischen Neulingen mit mehr Geschrei als Berechtigung auf allen Gassen und Plätzen angepriesen wird.

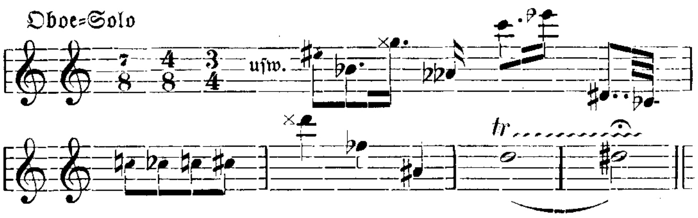
Der Regenbogen.

Symbolisch-morphinistisch-anthropoperipher-zentralistisch-degeneratives, zwangsideell-multiformes, transzendental-idiotologisches Welt-Weh-Spiel von

Paralysistratus Dementinus Praecoxicus.

Die Bühne ist leer. Nach 20 Minuten wird sie noch leerer. Dann tritt ein Dienstmann in assyrischer Hofkleidung auf und hustet, worauf ein intensiv blauer Nebel mit rosa Tupfen aufwallt, die Theaterarbeiter kommen und die Szene (s. u.) aufbauen. Rechts hört man $7^3/_4$ Minuten lang das unrhythmische Stöhnen zweier Pauken auf A und B, links das Aechzen eines nahezu 87jährigen Greises, der über eine Mauer zu steigen versuchte und mit dem Mittelfinger der rechten Hand in eine azurblaue Glasscherbe griff. Mit einem graugrünen Fallschirm stürzt der eidottergelbe Gärtner auf die Bühne und gießt aus einer zinnoberroten Kanne braunes

Wasser auf die olivgrünen Blumen des die Mitte der Bühne einnehmenden, neuneckigen Beetes. Dazu ertönt 37mal die traurige Wasserkopf=Weise:
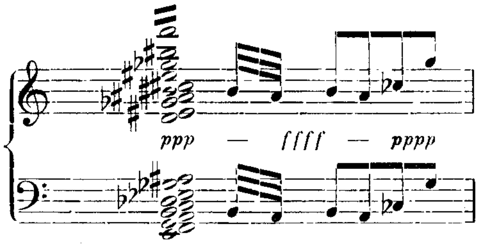


Nach der 37. Wiederholung ringt der Gärtner verzweifelt die Hände und erhenkt sich an dem mittleren der drei Bäume, die den Hintergrund der Bühne einnehmen. Nach einem langen Trauerwirbel treten zwei Neger auf. Sie tragen abwechselnd ein Straußen=Ei. Beim Anblicke des Toten erblassend, legen sie das Ei 39 cm entfernt von der linken Seite des Blumenbeetes nieder. Das Ei schwillt während eines elf Minuten dauernden Harfenglissandos (von H chromatisch bis fis) immer dicker an, bis es die Farbe (aber nur diese!) und Form eines 13 Wochen ununterbrochen getragenen Nachthemdes annimmt. Dazu Chorus mysticus hinter der Szene mit Fagott=Solo und Triangel (ununterbrochen klingelnd)[1]:

Nach einer Pause höchster Ergriffenheit erscheinen zwei Jungfrauen (es geht nicht anders), in rosarote Trikots gekleidet, von zwei Zigaretten rauchenden Jünglingen in blaß=blauen Trikots gefolgt. Sie setzen sich stumm auf die Erde und harren des Greises, der ihnen eine Sardinenbüchse mit den Zähnen öffnen soll. Da dieser aber nicht kommt, und auch keine Sardinenbüchse da ist, gehen sie kopfschüttelnd ab.
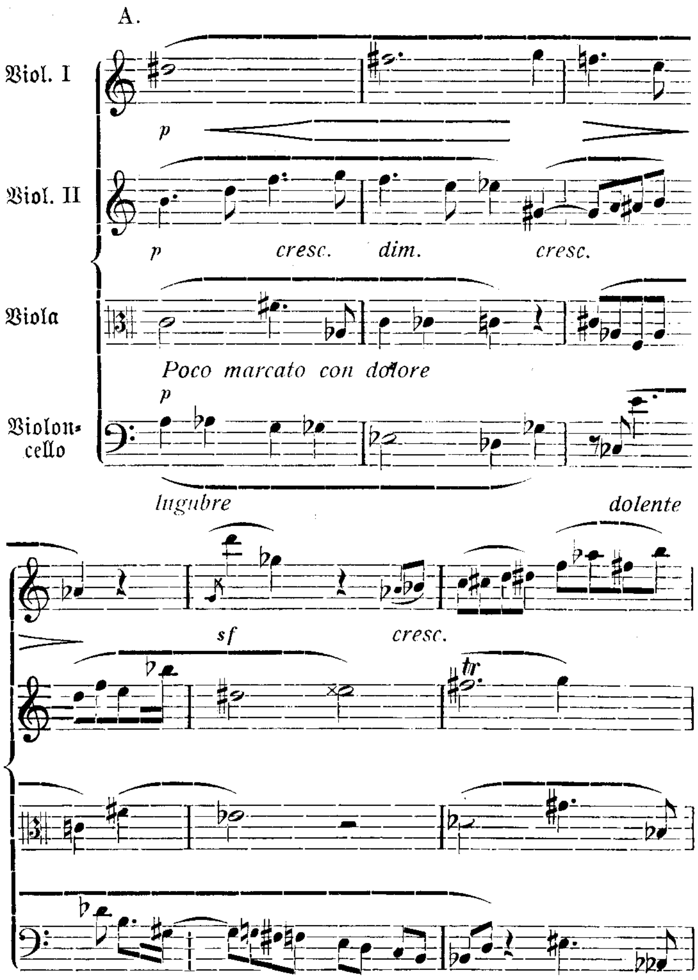
Das Nachthemd wird vom losbrechenden Sturme hin und her bewegt, reißt sich vom Baume, auf den es geflogen ist, los und nimmt die Form einer saueren Gurke an. Zwei Jungfrauen (andere! O du mein Gott! Welche Verlegenheit für die Regie!) werden, in Eis verpackt, von elf dreizehnjährigen Chinesinnen auf die Bühne getragen und ausgepackt, worauf sie, von je $5^1/_2$ dieser Chinesinnen nachdrücklich frottiert, aus ihrer Starrheit erwachen. Chor der Blutrünstigen: Ha—Noh, Ha—Noh, Ha—Noh! Der Greis kommt, begrüßt die Jungfrauen mit tiefer Verbeugung und schwingt sich mit ihnen an einem Baumast hin und her. Terzett: Schwang ich? Schwangst du? Schwang er? Solo=Jungfrau: „Weh mir, ich . . . ich!" Sie reißt sich ein Bein aus, das sich in einen schwarzen Schwan wandelt, drei goldfarbene Eier legt und klagend fortfliegt.

Man hört im Orchester ein wahnsinniges Crescendo-Diminuendo (Klavier=Auszug S. 374):



(Dauer 12 Minuten) usw.

Wenn es beendet ist, erscheint die Bühne ganz in Finsternis getaucht. Ein phosphoreszierender, nackter Jüngling erscheint, putzt sich an dem Nachthemd die Nase und zieht es an. Ein furchtbarer Regen bricht los. Der Mond geht auf. Auf dem plötzlich erscheinenden, leuchtenden Mondregenbogen mondet sich ein riesiger Maikäfer. Der Jüngling schreitet mit erhobenen Armen auf ihn zu. Während des Streichquartetts:



schließt sich der Vorhang.

* * *

Nachschrift der Redaktion. Es ist uns leider nur möglich, die erste Skizze, nicht das ganze Werk des Verfassers abzudrucken: beim Versuche, das Drama selbst setzen zu lassen, stürzte der Setzersaal ein und sämtliche Setzer wurden irrsinnig. Da sich unter ihnen ein Pole befand, droht die Entente, Stuttgart zu besetzen. Das hat man davon, wenn man der Kunst dienen will. Der Setzer der oben mitgeteilten Skizze erhielt übrigens die dem Schriftleiter kontraktlich vom Verlage zustehenden Eier (200 Stück pro Tag), um sich geistig betriebsfähig zu halten. Wir bitten um stille Teilnahme für uns, nehmen aber bessere Proleten=Spenden wie Schinken, Lachs, Gänsebrust, Forellen in Gelee (oder lebend), Leberwurst (ohne Hartgummi, Sägespäne und Gschmackerl) nicht unter 5 Pfund von jedem Artikel, dankbar gegen Aushändigung eines den Wert von 250000 Mk. darstellenden guten Rates tagtäglich von 10—11 Uhr entgegen.

[1] Dichtung und Musik werden handschriftlich von der Redaktion für das bescheidene Honorar (Kopiergebühren) von 17000 Mark mitgeteilt.

☛ Eine geheimnisvolle Geschichte ☚

wird aus Frankfurt a. M. berichtet. Vor etwa 12 Jahren lernten sich dort Mr. Fr., ein französischer Sänger und Signorina B., eine glutäugige Italienerin und Pianistin kennen und lieben. Sie heirateten. Die Ehe war unglücklich, bis sich ein Hausfreund, ein biederer heimischer Komponist, einfand, der sich mit den beiden Ehegatten gleich gut zu stellen wußte. Schließlich wurde dem Ehepaare ein Kind geboren, das in bemerkenswertester Weise Rasse= und Begabungseigentümlichkeiten der Trias zeigte, so daß es im Alter von 10 Jahren bereits in geschlossenem Kreise als Sänger, Pianist und Komponist aufzutreten vermochte und dabei stürmischen Beifall fand. Daß diese Tatsachen im Interesse des Völkerbundes und dem der dringend notwendigen internationalen Kunst Verwendung finden müssen, erscheint klar und so ist's begreiflich, daß sich eine internationale Kommission mit dem grundsätzlichen Studium der ganzen Frage befaßt. Die Deutschen haben bei ihm selbstverständlich nur eine beratende Stimme. Die erste Veröffentlichung der Forschungsresultate (eventuell in Esperanto) steht bevor. Gleichzeitig hat sich eine G. m. b. H. zur Ausbeutung der Kräfte des Wunderkindes gebildet, die Cantopiakompoprobusocietrinität, deren Geschäfte das weitbekannte Bankhaus S. C. H. Windler u. Co. besorgt. Das Aktienkapital soll 50000000 ℳ betragen. Gebrauchte Kleider, Klaviere und Gebisse werden in Zahlung genommen.

Briefkasten

K. L. in R. Ja, das ist so ein alter Erfahrungssatz im Musik- und Theaterleben, daß die Tenöre ein wenig der Weisheit entbehren. Von erfahrenen Praktikern wird die These aber als zu engherzig bezeichnet. Paul Lindau wenigstens erklärte: „Es ist ein Aberglaube, daß die Tenöre besonders dumm sind. Die Bassisten sind ganz genau so dumm — bloß 'ne Oktave tiefer.“ Die Transpositionen für die übrigen Stimmen überlassen wir Ihnen.

Moritz H—n. Sie fragen, wer zurzeit der berühmteste Dirigent sei. Aber, lieber Herr, wir können doch unmöglich dauernd herumreisen und nachprüfen. Am besten, Sie wenden sich unmittelbar an die einzelnen Herren selbst. Sie werden dann zwar nicht erfahren, wer der berühmteste Dirigent ist, aber doch die erfreuliche Tatsache feststellen können, daß wir sehr viele berühmteste Dirigenten im Lande haben.

Eulalia Z. in Lpzg. Sie berichten uns von Ihrer poetischen Freundin in Dresden (Sachsen), die nur Stücke und Lieder in A dur spielt und singt, um dauernd das Bild ihres geliebten Arthur (Sie schreiben als Leipzigerin ganz richtig Adur) vor ihrem geistigen Auge zu haben und wollen nun wissen, ob es nicht eine passende Tonart für Sie bezw. für Ihren geliebten Schorsch gibt Leider nein. Wenn er Anton hieße und aus Bayern wäre, könnten Sie sich wenigstens an dem berühmten Lied von Cornelius (Ein Ton) berauschen oder sich durch dauernde Transpositionen sein liebes Bild vorzaubern. Teilen Sie uns seinen Nachnamen mit, vielleicht können wir Ihnen da helfen.

L. O. in H. Wir sind doch keine Kartothek, die ihnen nun ohne weiteres den Namen des bedeutendsten Pianisten eröffnen kann. Lesen Sie unsere Antwort an Moritz H—n.

Julius Pl. in Mä. Ihre Komposition hat uns zuhöchst begeistert, zutiefst erschüttert. Der Chef spielte sie beim Redaktionsfrühschoppen dem ganzen Redaktionsstab vor. Alles war baff, der Lehrling sogar biff. Unser redaktionelles Klavier kam übrigens Ihrer Vorschrift, gewisse Saiten um 1/8-Ton höher, andere um 1/7-Ton tiefer zu stimmen, von selbst entgegen; es hat in dieser Beziehung schon lange auf Sie gewartet. Wir sind ganz (voll und ganz) Ihrer Ansicht, daß — anstatt atonal zu komponieren — es rein schreibtechnisch natürlich viel einfacher ist, tonal zu schreiben und das Klavier atonal zu stimmen.

Egidus Oe. (Niederbayern). Ob die beliebten „Kleinen Nachrichten“ nur über große Künstler berichten, wollen Sie wissen, und ob der der größte sei, der am meisten in den kleinen Nachrichten genannt werde? Egidus, Sie sind ein Spaßvogel.

Alter Meininger. Herzlichen Dank für die famosen Bülow-Anekdoten. Nun sollen Sie auch eine von uns erfahren: Bülow machte gerade die übliche Pause während einer Orchesterprobe und die Musiker verließen aus mehr oder weniger „gewissen“ Gründen den Probesaal, als der alte Herzog eintrat. Menschlich-freundlich-verständnisvoll gab der Herzog Bülow zu verstehen, daß er ihn nicht aufhalten wolle, falls auch er den Saal notgedrungen verlassen müsse. Bülow verneinte. Der Herzog lächelnd: „Da müssen Sie aber eine große Bl... haben.“ Bülow: „Ein Vorrecht als Hofkapellmeister muß man doch haben, Hoheit.“

Roderich von K. Das ist eine diskrete und kitzliche Frage, und da wir uns nicht die Gunst der Betreffenden verderben wollen, so richten Sie sich doch bitte nach unserem, dem Herrn Moritz H—n gegebenen Vorschlag, um zu erfahren, wer die schönste und beste Hochdramatische ist.

Naivling in Freiburg. Na, hören Sie mal, das war doch sicherlich nicht schwer, den satirischen Ton in dem (gerade vor einem Jahr erschienenen) Artikel „Das System Energicus“. — „Wie werde ich Klaviertitane?“ herauszuhören. Schon aus der marktschreierischen Aufmachung des Titels eines Aufsatzes, der doch im redaktionellen Teil erschien, mußten Sie ersehen, daß es sich hier um eine scharfe Satire auf ein minderwertiges, mit großem Geschrei angepriesenes Buch oder besser Windei handelte. Herr Theodor Ritte, den es anging, war feinfühliger, war sogar beleidigt. Er verlangte durch Rechtsanwalt sofortige Zurücknahme des Ausdruckes „Glänzende eigene Gutachten“, widrigenfalls Klage erfolge. Wir haben's, unserer Sache und der Beweise sicher, nicht zurückgenommen und Herr Ritte hat — nicht geklagt. Er war in diesem Falle klüger als bei der Abfassung der Reklame und seines erbärmlichen Machwerks: „Wie werde ich Klaviervirtuos“. Wer aber einmal lachen will und an Schmökern im Stile der bekannten Liebesbriefsteller seinen Spaß hat, der leihe sich das Buch.

Johanna W. in St. Wir werden mit solchen Fragen bestürmt. Sich nur nicht auf Spezialfälle versteifen, liebes, schönes Fräulein Johanna; es gibt nicht so ohne weiteres den überragenden Heldentenor. Befolgen Sie aber unsern Ratschlag an Moritz H—n.

Beckmesser. Damit haben wir natürlich von vornherein gerechnet. Bereits als unser Mitarbeiter H. Ulle Holgo in privatem Zirkel einen einführenden Vortrag über den Kompressionismus (siehe unsern heutigen Artikel) hielt und die in diesem Heft abgedruckte vegetarische Suite spielte, kamen die Glossen zum Vorschein, mit denen jede neue große Kunst angewitzt wird: ob man beim Anhören kompressionistischer Musik sich Kompressen auf Kopf und Bauch legen müsse? ob der Komponist Reklamechef der Vereinigung deutscher vegetarischer Restaurantsbesitzer sei? ob er ein von der deutschen Fleischerinnung bezahlter Abwehragent sei? ob er nicht auch eine antialkoholische Suite verzapft habe? ob wir selbst (die Redaktion!) vegetarisch lebten, weil wir uns derart für solches Gemüse (Dörrgemüse graunte einer) begeisterten? usw. Wir kennen diese Entrüstungsstürme; sie lassen uns ebenso kalt, wie der faule Witz, wir begeisterten uns für den „Kompromittismus“.

H. R—r in Fr. Eine alte Streitfrage an Stammtischen: Nein, die chromatische Fantasie ist nicht mit dem chromatischen Galopp identisch. Jene stammt von J. S. Bach und dieser von Fr. Liszt. Daß Bach dem Werke seines katholischen Kollegen die Anregung für seine eigene Schöpfung entnommen habe, halten wir für Verleumdung.

R. Qu. in Oeh. Der Walzer eines Wahnsinnigen war, wie Dr. Kr. endgiltig festgestellt hat, die letzte Komposition John Fields. Er konnte bereits nicht mehr Klavier spielen sondern nur noch singen. Zum Glück waren seine Freunde Ph. Em. Bach und Daniel Türk bei ihm, die den mit der Stentor-Stimme des Verbleichenden herausgeschmetterten Walzer sofort aufschrieben und für die Nachwelt retteten. Der Walzer gewinnt übrigens sein wahres Gesicht erst, wenn Sie ihn in der Originalgestalt: rechte Hand E dur, linke Hand es moll spielen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 10

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Ueber die sittliche Mission der Musik.

Von Dr. Rudolf Felber (Wien).

(Schluß.)

Eine neue Epoche beginnt nun für die Musik, eine Epoche, welche der Musik endgültig die gebührende Rolle im Kulturleben der Völker zuweist und ihrer Mission erst die rechte Erfüllung ermöglicht. Dem Zeitgeist dieser neuen, ganz im Zeichen des Kreuzes stehenden Epoche, wird die Erde bald zu eng, zu endlich; er strebt nach dem Unendlichen, Ewigen. Kein Wunder, daß eine solche Zeit gebieterisch nach Musik verlangte, in ihr die Offenbarung der das Weltall erfüllenden Wesenheit erblickte. Kein Wunder auch, daß die Musik erst jetzt ihren Weg zur Höhe zu wandeln beginnt, daß sie gleichzeitig mit der Annäherung an ihr Ziel immer mehr wachsend und in ihrer Entwicklung fortschreitend allmählich jene Vollkommenheit gewinnt, welche sie befähigt, dem Gefühlsleben des Menschen, wie keine andere Kunst, nachzugehen und es gleichzeitig im Sinne einer höheren Zweckmäßigkeit zu regulieren, umzugestalten, zu vervollkommnen.

Zu Beginn dieser Epoche bewegt sich die Musik zunächst in den Grenzen des jüdischen Tempelgesanges, der zugleich mit den religiösen Gebräuchen von den Juden übernommen worden war. Zur Zeit des Bischofs Ambrosius wird der Kirchengesang durch Vermischung mit griechischen Elementen etwas reichhaltiger gestaltet, um schließlich unter Papst Gregor dem Großen in eine ganz neue Phase des Werdens zu treten. Die bisherige kümmerliche Melodiegestaltung, die vorwiegend des Tonfalls der Silben als Krücke sich bediente, wird geschmeidiger, ausdrucksfähiger, seelischer, dumpf und erhaben, den hochgewölbten Kirchenräumen gleich, in welchen sie erklingen, tönen diese düster-gewaltigen Gregorianischen Antiphone, das Herz mit unbekannten heiligen Schauern erfüllend, den ungläubigen Zweifler verwirrend und in die Knie zwingend. Ist schon die Wirkung dieser einfachen homophonen Gesänge so ergreifend, um wieviel mehr erst die der später entwickelten polyphonen.

Von den mannigfachen Formen, welche die polyphone Musik schuf, gewann bald die Messe die hervorragendste Bedeutung. Die Messe ist eine Besonderheit der katholischen Kirche; sie begleitet die zeremoniellen Handlungen, vermag daher unmittelbar auf den Hörer einzuwirken. Sie ist es, die dem katholischen Gottesdienste sein feierliches Gepräge, dem Gebete seine eherne Ueberzeugungskraft gibt, die an das Herz des Menschen rüttelt, die überwuchernden Triebe eindämmt, ihn vor der bösen Tat zurückbeben läßt und reine, sittliche Empfindungen in seinem Innern erweckt. Ohne den Beistand der Musik würde der Gottesdienst viel von seiner Innerlichkeit verlieren, die Zeremonien an Ueberzeugungskraft einbüßen. Ungehört würde die Mahnung zu einem sittlichen Lebenswandel, den das Gebet ja im wesentlichen beinhaltet, verhallen, physisch zwar aufgenommen, aber seelisch nicht oder nur unvollkommen verarbeitet. Der Musik bleibt es vorbehalten, diesen Prozeß einzuleiten und auch durchzuführen. In klarer Erkenntnis der Bedeutung und des Wertes der Messe haben die bedeutendsten Meister der Tonkunst sich gedrängt gefühlt, gerade in dieser Musikform ihre tiefsten und heiligsten Gefühle auszugießen, ihr innerstes Erleben und Erschauen darin zu offenbaren. Die wunderbare Wirkung solcher Bekenntnisse macht es begreiflich, daß die Messe in der Folge nicht auf ihren ursprünglichen und eigentlichen Bestimmungsort beschränkt blieb, sondern sich bald auch im Konzertsaale einbürgerte, denselben durch ihren weihevollen Charakter in ein Gotteshaus umwandelnd.

In der protestantischen Kirche ist zum Unterschiede von der glanzvollen katholischen Messe hauptsächlich das einfache, aber nicht weniger ergreifende deutsche Kirchenlied heimisch, das nach dem vorangegangenen stillen Gottesdienste durch seine erhebende Sprache die Worte des Gebets ergänzen und bekräftigen, den Sinn über die Nichtigkeiten des Alltags hinweg zu ewigen Dingen richten, das Gemüt stärken, trösten und beruhigen soll. Das deutsche Kirchenlied ist vornehmlich eine Schöpfung Martin Luthers, des Stammvaters der Reformation, der an Musik und musikalischem Leben persönlich wärmsten Anteil nahm und eifrig bestrebt war, den evangelischen Kirchengesang zu organisieren und zu vervollkommnen. Ihm selbst wird auch die Autorschaft einiger tiefempfundener Kirchenlieder zugeschrieben, so vor allem des machtvollen evangelischen Trutzliedes „Eine feste Burg . . .". Luther schrieb auch der Musik einen hohen Erziehungs- und ethischen Wert zu: „Musika ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht."

In den vorerwähnten Kunstformen wird die Musik ihrer Wesensbestimmung, Trägerin und Verbreiterin des Sittlichkeitsgedankens zu sein, am nächsten gerecht. Indem sie sich mit dem Bibelworte verband und ihre Stimme an durch den Zweck geheiligtem Orte ertönen ließ, vermochte sie ihre Wirkung noch zu vervielfachen und zu vertiefen. Der menschlichen Natur aber blieb die Musik in diesen Kunstwerken ferne; zwar blickte sie nicht nur ernst und strenge, sondern auch mild und verheißungsvoll, stets aber weltabgewandt, nach der Ewigkeit ausspähend. In den Kunstwerken weltlicher Natur steigt sie ein wenig von ihrem Piedestal herab, nähert sich dem Menschen, nimmt Anteil an seinem Freud und Leid und sucht, sich im Weltgetriebe zurechtzufinden. Freilich, das Sublime ihrer Abstammung vermag sie auch hier nicht zu verleugnen, das Hinanziehende ihres Wesens nicht zu verbergen. Mag nun ein Instrument in irgend einer Form Musik vermitteln, dem Einzelnen sein Sinnen und Trachten, das freie Spiel der Kräfte seines Innern, ein Vorwärtsstürmen und die dasselbe hemmende Ungunst des Schicksals, sein Verhalten zu Seinesgleichen und zur Natur vor Augen führen oder mögen alle Instrumente sich vereinigen, um im gewaltigen Rahmen einer Symphonie das Treiben und Streben der Menschheit gefühlsmäßig wiederzugeben, stets wird man in dem leuchtenden Tongewebe sittliche Ideen mit verflochten finden und in der Musik den besseren Teil seiner eigenen Wesenheit erkennen. Bei den Schöpfungen eines Bach, Beethoven, Mozart gar wird es einem dünken, als schwebe der Genius der Sittlichkeit selbst über den Wogen des Tonmeeres. In solchen episodischen Stunden höchster Kunsterbauung vollzieht

sich so mancher sittliche Aufschwung, unter dem Eindrucke einer das tiefste Innere aufwühlenden Elementargewalt wird es oft jählings Licht im dumpfen Alltag der Seele und es fallen die Schleier, die bis dahin den Weg zur sittlichen Höhe beschatteten.

Nicht so hoch ist im allgemeinen der sittliche Einfluß der Oper, beziehungsweise des Musikdramas anzuschlagen. Sie behandelt in ihrer typischen Gestalt das erotische Motiv in den verschiedensten Variationen, das freie Walten des Erdgeistes, der hinan-, aber auch hinabzieht, in der menschlichen Brust nicht selten die häßlichsten Instinkte wachruft, deren Zusammentreffen dann zu den tragischen und dramatischen Konflikten führt, welcher das Musikdrama für seine Zwecke bedarf. Die Vorgänge gliedern sich eng an das Leben an und sollen nicht nur die edlen, vorbildlichen Seiten der menschlichen Natur zeigen, sondern auch die Wildheit offenbaren, deren sie ungezähmt und zügellos, sich selbst überlassen, fähig ist; denn das Drama muß naturgemäß in seinem weiten Rahmen nicht nur den Menschen, wie er sein sollte und könnte, schildern, sondern auch, wie er ist, wie er leibt und lebt; nur aus der natürlichen Quelle der Erfahrung wird es seine stärksten und fruchtbarsten Impulse erhalten. Die dramatische Musik muß sich natürlich der gegebenen Vorlage getreu anpassen, darf daher nicht immer so sprechen, wie es ihrer Natur am angemessensten wäre, sondern nur so, wie es der angestrebte dramatische Zweck erfordert. Demzufolge vermag sie daher oft ganz gegen ihre sonstige Gepflogenheit aufreizend, betäubend, sinnverwirrend zu wirken. Solche Wege wird die Musik — abgesehen von der dramatischen Notwendigkeit — auch dann gerne einschlagen, wenn sie nicht aufs Innere, sondern bloß äußerlich zu wirken trachtet, nicht erheben und erschüttern, sondern nur verwundern, verblüffen oder auch die Sinne kitzeln, Pseudokünstlern Gelegenheit schaffen will, ihre technischen Fertigkeiten ins rechte Licht zu stellen. Solche Anschauungen, zum Prinzip erhoben, schufen die italienische Oper, die mit ihrem spielerischen Unwesen so lange Zeit die Gemüter im seichtesten Fahrwasser herumsteuerte, bis schließlich im Wagnerschen Musikdrama die Reaktion sich einstellte und der geknebelte musikalische Wesensgedanke wieder sein Joch abschüttelte. Die Grundsätze der italienischen Musik schwanden damit allerdings nicht völlig, sondern zogen sich auf ein ihnen bekömmlicheres Gebiet zurück, die Operette — das Schmerzenskind und gleichzeitig die Ausnahme der Musik, welche deren Wesensregel bestätigt — wo sie in etwas veränderter Form feuchtfröhlich weitergediehen. Ursprünglich dazu bestimmt, die heitere Kehrseite des Lebens zu malen, mit ihren wirbelnden Rhythmen und pikanten Melodien Griesgram und lästige Grillen zu vertreiben und dadurch immerhin belebend und ermunternd auf den Menschen einzuwirken, wurde die Operette allmählich ein Opfer von eitler Popularitätshascherei und Geldgier, um in der Folge ganz zu entarten. Die Ausläufer der Operette führen bereits in musikalisches Sumpfgebiet.

Schon die alten Kulturvölker hatten den göttlichen Funken in der Musik erkannt und gefühlt, was nicht nur aus deren hoher Verehrung und enger Verbindung mit den religiösen Gebräuchen hervorgeht, sondern auch aus den tiefsinnigen Spekulationen der Philosophen über Wesen und Bedeutung der Tonkunst, deren Einfluß auf Körper und Seele, sowie deren Zusammenhang mit den Gestirnen. Die Griechen, deren hohe Geisteskultur alle Gebiete des menschlichen Wissens und Könnens durchdrang und mit neuen Erkenntnissen bereicherte, räumten der Musik als Erziehungsfaktor einen hervorragenden Platz in ihrem Geistesleben ein. Die bedeutendsten Köpfe Griechenlands beschäftigten sich viel mit Musik, erörterten ihre Wichtigkeit für Staat und Gesellschaft, betonten nachdrücklichst die Notwendigkeit ernster Kunstübung und forderten die Unterdrückung spielerischer Virtuosität. Hier sei noch Aristoteles angeführt, welcher sagt, daß die Musik der Seele Anmut und Kraft verleihe und daß ihr in hohem Maße sittenbildende Kraft innewohne; die Virtuosenmusik jedoch sei als minderwertig zu betrachten und musikalische Uebungen, die bloß den Zweck hätten, verblüffende Fingerfertigkeit zu erzielen, wären als freier Männer unwürdig und nur für Sklaven geeignet zu verachten. Mit dem allmählichen ungehörten Verhallen dieser ernsten Mahnung geht ein allgemeiner Verfall parallel, der bei den Erben der Griechen, den Römern, den Höhepunkt erreicht und hier auch zum Untergange führt. Auf den Trümmern der morschen, altersschwachen Welt, welche in ihrer Sterbestunde den musikalischen Wesensgedanken zu vergewaltigen versucht hatte, erhebt sich aber ein neues zukunftsstarkes Gebäude; es ist das Christentum, welches, in klarer Erkenntnis der seinen Zwecken ungemein nützlichen Eigenschaften der Musik, deren Pflege und Förderung ein äußerst scharfes Augenmerk zuwendet und ihr den Weg zu ihrer heutigen Größe und Vollendung bahnt. Im Zeitalter der Renaissance leben griechische Anschauungen wieder auf, darunter besonders die von dem hohen Erziehungswerte der Musik, welche auch vielfach in die Tat umgesetzt erscheint und in der idealen Forderung des „uomo universale“ des geistig wie körperlich gleich vollkommen ausgebildeten Menschen ihren praktischen Ausdruck fand; für die geistige Bildung galt vor allem Kenntnis und Ausübung der Musik als unbedingte Voraussetzung. Wie hohe Verehrung und reiche Pflege der Musik auch in diesem Zeitabschnitt zuteil wurde, erhellt aus vielen berühmten Bildern zeitgenössischer Maler: Giorgiones „Konzert“, Veroneses „Hochzeit zu Canna“, Raffaels „Parnaß“ u. a. m.

Auf einem Gipfel der Ausdrucksfähigkeit angelangt, beginnt die Musik sich dem Menschen zu nähern; die Weltfremdheit weicht einer allmählichen Weltvertrautheit, das kirchliche Einsiedlerleben hört auf, es weitet sich der Horizont der formalen und tonalen Möglichkeiten und vertieft sich damit die psychischsittliche Wirkung der Musik. Erstaunt und erschüttert hört der Mensch aus den tönenden Wogen sein seelisches Ebenbild emporrauschen, sieht geheimste Gedanken, Ahnungen, Träume und Visionen seines tiefsten Innern, zur Form geworden, vorübergleiten; erblickt die des Schicksals waltenden Nornen bei ihrer Arbeit, zwischen jetzt und künftig, zwischen hüben und drüben die verbindenden Fäden spinnen, sieht Leid und Gunst auf- und niederwallen und sich im Kreislauf der Dinge tausendfach wiederspiegeln; doch aus dem ewigen Einerlei des Geschehens winkt schimmernd ein Pfad bergan in eine unferne Einsamkeit zu einem besseren und reineren Menschentum; und Musik ist der Wegweiser auf diesem Pfade.

Aber nicht jedem vermag sich die Musik als Wegweiser verständlich zu machen, d. h. nicht jeder vermag auf die richtige Art Musik zu hören und das Gehörte dann in die entsprechenden Gefühlswerte umzusetzen; nur ein frühzeitig hiezu erzogenes und durch viele Uebung geschärftes Ohr wird dies vermögen. Viele, ja die meisten hören, besonders wo es sich um eine etwas schwierigere Tonsprache handelt, bloß ein Gewirr von Tönen vorüberschwirren, ohne deren Sinn zu begreifen; ungehört verhallt daher in solchen Fällen die Musik, ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Darum wäre es dringend geboten, schon in der Schule mit der Erziehung des Ohres zu beginnen (wodurch das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden werden würde), sich dort nicht bloß auf Volks-, Vaterlandslieder und billige Chöre zu beschränken, sondern an den Klassikern der Tonkunst das Gemüt und den Geist emporzubilden, bei gleichzeitiger Erörterung der wichtigsten theoretischen und formalen musikalischen Elementarbegriffe. Andererseits müßten aber auch die Verkünder der Musik, die reproduktiven Künstler, ihre Aufgabe mit dem gebührenden Ernste auffassen, nicht sich und dem Publikum die Kunst möglichst einfach und unterhaltend zu gestalten und die Musik zur Kurzweil ratloser Stunden herabzuwürdigen.

Sind dann die unerläßlichen Voraussetzungen für das Platzgreifen einer nachhaltigen musikalisch-künstlerischen Wirkung geschaffen, ist das Ohr des Zuhörers geschmeidig, sein Herz psychischen Eindrücken aller Art geöffnet und willfährig, und der seinem Berufe mit regem Eifer obliegende Künstler zu fruchtbarer Tat entschlossen, dann beginnt auch für die Musik der Zeitpunkt zur Vollendung ihrer hehren Mission: dann vermag sie erst recht eigentlich als tönendes Sittengesetz wegweisend voranzuschreiten, in ihrer erhabenen Wahrhaftigkeit jeden Schein erblassen zu machen und in ihrem verklärenden Lichte das Wesentliche, Beharrende aufleuchten zu lassen. Der jahrhundertelange

seelische Umbildungsprozeß, den ja die Musik zum Zwecke der Einimpfung des Sittlichkeitsgedankens einleitete und in mühsamer Arbeit von Generation zu Generation durchführte, wird dann, durch die potenzierte Wirkung der Musik beschleunigt, bald seinem Ende entgegenschauen können. Die Sehnsucht, die vom Urahn her in seiner Brust geisterte, wird, plötzlich wachgerufen, den erleuchteten Nachfahren jenen verheißungsvollen Pfad hinantreiben, zu einem neuen Ziele: zu einem neuen Sein, dessen luftige Pforten weit geöffnet sein werden, die tatenfrohen Pilger zu empfangen. Und dieses neue Sein wird unter seinem schützenden Dache nicht mehr verschüchterte, verschämt agierende Komödianten-Menschen beherbergen, sondern freie, aufrechte, von Musik erfüllte, von immanentem Pflichtbewußtsein beseelte und in beider Sinne handelnde Taten-Menschen.

Felipe Pedrell.

Zum 80. Geburtstag am 19. Februar 1921.

Von Prof. Dr. Reiff (Stuttgart).

1. Abriß seines Lebens und seiner Werke.

Um uns von vornherein die Bedeutung Pedrells klarzulegen, müssen wir uns den Stand der Musik in Spanien vergegenwärtigen, als Pedrell im Jahre 1873 als Theater-Kapellmeister in Barcelona auftrat. Die symphonische Musik sowie die Kammermusik waren unbekannt. Die religiöse Musik ließ die großen polyphonen Meister des 16. u. 17. Jahrhunderts, Morales, Guerrero, Victoria, Cabezón, Perez Ginez u. a. in Vergessenheit geraten und folgte den Regeln des theatralischen, italianisierten Komponisten Eslava; die dramatische Musik war durch die Zarzuela dargestellt, die sich in keinem Zusammenhang mehr mit der achtbaren, eigenartigen des 17. Jahrhunderts befand, sondern unter dem Einfluß der italienischen dekadenten Opera buffa des 18. Jahrhunderts stand So erwuchs Spanien mit Pedrell der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, sein größter Musikhistoriker, der Vorkämpfer R. Wagners und der Begründer der Nationaloper, der mit seinen Schülern Albéniz, Vives, Pérez Casas, Falla, Granados, Esplia, Turrina, Manén eine Opernschule begründet hat, die eine rasche und staunenswerte Entwicklung genommen hat.

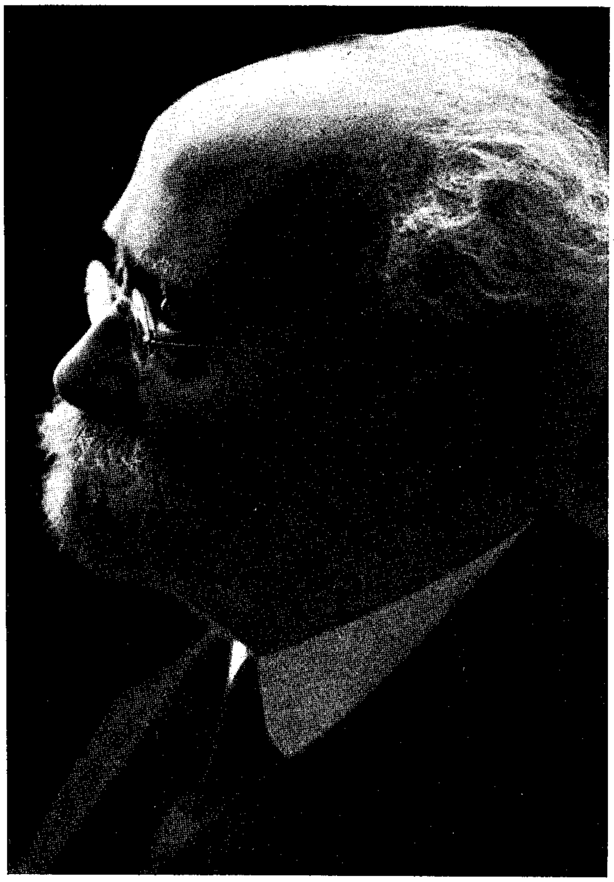
Die Aufspürung und Notation des Volksliederschatzes und seine Weiterentwicklung weckte in ihm frühzeitig den Komponisten, die Ergründung und das Studium der großen spanischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts entwickelte in ihm den Historiker, und aus der Verbindung beider unter Einwirkung deutscher, italienischer, auch russischer Vorbilder, vor allem aber R. Wagners, erstand der Begründer der Nationaloper. Seine sittlich hohe und ideale Auffassung der Kunst gipfelt in seinem Ausspruch: Das Kunstwerk erzeugt die Liebe zu demselben, die Liebe zu Gott, zum Vaterland und den Mitmenschen.

Geboren am 19. Februar 1841 in Tortosa im Mündungsgebiet des Ebro lernte Pedrell bis zu seinem 15. Jahr als Diskantschüler seines verehrten Lehrers Nin die großen kirchlichen Polyphoniker Morales, Comes, Guerrero, Moreno, besonders Victoria kennen und den Volksliederschatz durch eigene Notation aufspüren. Diese beiden Elemente, das national-volkstümliche und das klassisch-religiöse, bleiben charakteristisch für alle seine großen Werke. Nach dem Tode seines Lehrers und nach Absolvierung einer klassischen Schulbildung auf sich selbst angewiesen, macht er seine ersten Kompositionsversuche, mit seiner ihm eigenen Selbsterkenntnis „Attentate“ genannt, die auf seinem harten Lebensweg der Notwendigkeit des Broterwerbs entsprangen, und deren spätere Veröffentlichung er als „Schandtat und Frechheit“ bezeichnete. Seine Vorbilder sind: Beethoven, Haydn, Mozart, Gluck, Weber, Verdi (auch Meyerbeer), aber vor allem R. Wagner, dessen Erstlingswerke Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin ihm merkwürdigerweise schon sehr bald bekannt werden und ihn begeistern. Auch der Russe Glinka wird für ihn vorbildlich. Seine Jugendperiode bis 1873, die des unsicheren Suchens und Nachschaffens umfaßt schon 133 Werke, darunter sind imitierte deutsche Walzer, Mazurkas, Sonaten, Konzerte, Romanzen, Märsche für Militärkapellen und zu 4 Händen, Orgelstücke, kleinere Orchesterwerke, polyphone Gesangswerke (Messen, Oratorien), geistliche Lieder mit Orgelbegleitung, profane Lieder (auch von Heine und Goethe), besonders die „Noches de España“ (spanische Nächte), die durch Schuberts Lieder in ihm geweckt wurden; Chopin erregte auch in ihm die damals herrschende „Nocturnitis“ mit zwei Nocturnos, zwei Impromptus und einem Walzer.

Die zweite Periode seines Schaffens von 1873—1890 beginnt mit seiner Berufung nach Barcelona als Theaterkapellmeister. Charakterisiert ist diese Periode neben Kompositionen auf fast allen Gebieten durch seine ersten großen Opern „Der letzte Abencerraje“ und „Quasimodo“, sowie durch seine musikhistorischen Forschungen. Nach der Komposition von zwei Operetten unter dem Namen „Offenbach“ wendet er sich sogleich der großen vieraktigen Nationaloper mit dem „letzten Abencerragen“ (nach Chateaubriands Novelle „Les aventures du dernier Abencerage“) zu, in welcher der letzte granadinische Sprößling der Maurenkönige Namens Aben-Hamet (ca. 25 Jahre nach ihrer Vertreibung 1492) um die Hand der christlichen Blanca aus dem Geschlecht des Cid wirbt: „Keines von beiden entsagt trotz glühender Liebe der Religion ihrer Väter, und so erfolgt die schmerzliche, freiwillige Entsagung derselben auf Liebe und Ehe für immer“. Die Oper erlebte bei der Aufführung in Barcelona 1874 im Gran Teatro del Liceo den größten Erfolg, und auch bei der zweiten Neuaufführung nach einer Umarbeitung der Partitur 1889 wurde der große Erfolg nicht nur „den erfüllten Forderungen des modernen Geschmacks und der modernen Dramatik“ zugeschrieben, sondern besonders auch „den Charaktereigenschaften und der musikalisch-nationalen Farbe“ der Oper. Besondere Wirkung hatte der Schlußchor des ersten Aktes mit seiner sangbaren Eleganz, sodann die maurische Romanze des zweiten Akts mit seinem spanisch-arabischen Gepräge. Charakteristisch für die Oper sind: Kühne Modulationen, dreiteilige Rhythmen im südlichen Stil, Eigenart und Tonalität des Andalusischen, ein graziöser Bolero, poetischer Klang in den duftigen Melodien vom Ebro. Text und Musik verschmilzt zu einer Einheit wie bei Richard Wagner, und mit ihr hat Pedrell schon das Wesen der spanischen Nationaloper festgestellt. Ausgezeichnet ist die Oper besonders durch leidenschaftliche Gefühle, Gegensätze, Höhepunkte und abgestufte Farbenpracht in den einzelnen Situationen. Von Einzelheiten ragen hervor: das großzügige Vorspiel mit den Hauptmotiven, der Chor „Granada lieta“, die klagende Romanze des Aben-Ameto (Aben-Hamet) und dessen Liebesduett mit Blanca, besonders mit der ergreifenden Stelle „celeste creatura“ (das Textbuch zeichnet sich durch gewählten Ausdruck aus), das Ballett mit Bolero und dem Chor: „Chi non vide de Granada“, eine Ronda nocturna, der Chor der Damen der Blanca (ein Orientale mit religiöser Stimmung), die maurische Romanze der Blanca („In den Straßen von Granada — Wandelte der Maurenkönig“). Die gravierte Partitur der Oper ist nicht veröffentlicht worden. Im nächsten Jahr 1875 erscheint die Oper „Quasimodo“ (die bekannt häßliche dramatisierte Figur, die unter allen Umständen liebt) nach V. Hugos „Notre Dame“ in freien italienischen Versen. Pedrell selbst stellt die Oper nicht hoch, konstatiert einen Mangel an persönlicher Wärme und Sympathie im Verlaufe der Schöpfung und bezeichnet sie als Abkehr von der eingeschlagenen nationalen Richtung. Nach Gelegenheitskompositionen (Elegien, Trauermärschen für großes Orchester) und religiösen Werken (Hymnen, Messen für drei und vier Stimmen, Orgel und großes oder kleines Orchester; geistlichen Liedern) entstehen die „Orientales“, Gesänge mit Klavierbegleitung nach den gleichnamigen Gedichten von V. Hugo und ebenso die Consolations nach Gedichten von Th. Gautier. Die ersteren enthalten viele Erinnerungen an ländliche Lieder (faenas agricolas) und an solche blinder Bettler (ciegos postulantes) aus Südspanien. Ein Aufenthalt in Rom 1876/77

beschäftigt ihn mit dem Studium der hauptsächlichsten europäischen Literaturen, mit Musikgeschichte und Aesthetik, mit Musikwerken aller Zeiten, besonders den Monographien des 16. Jahrhunderts und dem internationalen Volksliederschatz. In Paris 1877/78 komponiert er die Symphonischen Szenen für großes Orchester „Lo cant de las montanyes" (Klavierauszug 1892 Ed. Dotesio, Barcelona), die von der Sociedad Catalana de Conciertos preisgekrönt wurden. Die Fiestas latinas, in Montpellier zu Ehren des Dichters Mistral von der Gesellschaft zum Studium der romanischen Sprachen veranstaltet, brachte ihm 1878 Triumphe ein mit der Aufführung des „Canço llatina", einer Kantate mit Soli, Chor und Orchester und einem Krönungsmarsch für Mistral (gran marcha de coronacion). 1879 entsteht in Paris die lyrische Dichtung „Mazeppa" und „Tasso in Ferrara", letztere kommt im Apollo-Theater in Madrid und im Liceo-Theater in Barcelona zur Aufführung. Im selben Jahr entstand die vieraktige Oper „Cleopatra", deren italienischer Text nach dem Entwurf von Pedrell und dem Dichter Morera von einem französierten Italiener teilweise in freien Versen, teilweise in Prosa ausgearbeitet wurde. Die Oper erlebte keine Aufführung, fand auch keine entsprechende Würdigung bei einem von der Theaterintendanz in Frankfurt a.M. ausgeschriebenen Wettbewerb, obwohl der als Preisrichter fungierende Ferdinand Hiller ihr das Zeugnis gab, „daß sie trotz des Wagnereinflusses sich halten werde und daß sie den höchsten Anforderungen genüge." Das Jahr 1879 ist außerdem noch das Jahr der Lieder: 16 Einzellieder in einer Sammlung mit französischem Text (unter diesen von Goethe: „Quand Mignon passait" und eine Romanze von Bach mit dem Text: „au pays où se fait la guerre"); eine Sammlung von 14 Lais (eine mittelalt. romanische Bezeichnung) mit katalanischem Text, sodann noch 12 Lieder mit spanischem Text, betitelt „la Primavera".

Große Verdienste erwarb sich Pedrell um R. Wagner in Spanien. Hatte er schon 1868 mit einigen Gleichgesinnten die erste Wagner-Gesellschaft gegründet und einige Jahre später in derselben die von R. Wagner ausgewählten Werke desselben aufgeführt, Wagners vorbildliches Schaffen verteidigt und auf die spanischen Verhältnisse (wie wir später bei der Oper Die Pyrenäen sehen werden) angewandt, was ihm zunächst eine heftige Gegnerschaft und den Spottnamen músico del porvenir (Zukunftsmusiker) eintrug, so erwarb er sich ein weiteres Verdienst um R. Wagner mit der Veröffentlichung eines Kommentars zu Lohengrin anläßlich dessen Erstaufführung in Madrid 1881. Die französische Presse hatte die Oper kompromittiert und das Madrider Publikum war damals für gute Musik überhaupt unzugänglich. Der von Pedrell veröffentlichte spanische Kommentar mit Textinhalt wurde fast wörtlich auswendig gelernt, da der Lohengrin wie alle Opern italienisch gegeben wurde — und der Erfolg war gesichert. Dasselbe geschah 1882 in Barcelona. In der von ihm im selben Jahr begründeten Musikalischen Wochenzeitschrift „Notas musicales y literarias" veröffentlicht er aus Anlaß der Aufführung des Parsifal 1882 in Bayreuth eine Abhandlung, betitelt: „Fiesta escénica del estreno de Parsifal" (Erstaufführung des Bühnenweih-Festspiels) und eine „Crestomatia de la polemica wagneriana" (nebenbeibemerkt auch Beiträge des ihm befreundeten, um Spanien so verdienstvollen Dichters und Uebersetzers Johannes Fastenrath aus Köln), und im Todesjahr R. Wagners weiterhin eine Abhandlung „Homenaje (Huldigung) à Wagner" mit zusammen 30 Aufsätzen von ihm selbst und namhaften spanischen Musikern und Musikhistorikern wie Arrieta, A. Barba, Letamendi, Morera, J. Roca, Soler u. a. Außer der erwähnten Musikzeitschrift entstand gleichzeitig nach dem Vorbild der „musica divina" des Proske in Regensburg der Salterio Sacro-Hispano mit religiösen Kompositionen von Pedrell selbst und älteren spanischen Meistern, sodann 1888 die vierzehntägige Zeitschrift: Illustración Musical Hispano-Americana mit einer Abhandlung von Pedrell, betitelt: „Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros", (Von der eingehenden und wertvollen Veröffentlichung wurden aber nur 128 Seiten gedruckt aus Mangel an Subskribenten; die Zeitschrift selbst erschien 1896 nicht mehr und die erwähnte Abhandlung erfuhr eine Sonderausgabe, betitelt Diccionario biográfico y bibliográfico, wovon aber wieder nur der erste Band Buchstabe A—F erschien; nach persönlichen Mitteilungen wird das bekannte Orféo Catalá in Barcelona die Gesamtausgabe dieses Werkes wie aller noch nicht veröffentlichten Kompositionen veranstalten). Auch das analoge Werk „Diccionario Técnico de la Musica" mit seinen 11 500 Stichwörtern erschien zunächst nur bis Buchstabe G, und wurde erst 1894 fortgesetzt. Damit haben wir Pedrells musikwissenschaftliche Forschung schon eng berührt, die mit seinem dramatischen Schaffen zugleich den Höhepunkt seiner dritten Periode von 1890 ab bezeichnet. Erwähnt seien nur noch einige Kompositionen aus jener Zeit: die symphonische Dichtung „I trionfi" für großes Orchester, „Otger", Trauermarsch aus der spanischen Tragödie gleichen Namens für Saxófonos und einige andere Blasinstrumente, Rhapsodien für Klavier zu vier Händen über die Opernmotive „Der Prophet, Robert der Teufel und Faust"; ferner einige Operetten (Zarzuelas), so „little Carmen" und eine vieraktige komische Oper „Mara". — Nehmen wir aus der dritten Periode von 1890 ab zuerst des Meisters musikwissenschaftliches Schaffen, durch das er sich zum größten Meister in der Musikforschung aller Zeiten in Spanien gemacht hat, vermöge der Exaktheit, Objektivität, des Scharfsinns, der Klarheit der Darstellung und durch die Zerstörung aller traditionellen Legenden und Irrtümer. Welche ungeheure Arbeit lag allein in der Sammlung der überall zerstreut liegenden, verborgenen und ungeordneten Dokumente, da Spanien damals noch keine Archive hatte, ganz abgesehen von der Entzifferung und modernen Transskription derselben! (Es sei mir gestattet, hier die persönliche Mitteilung des Meisters als Beispiel zu erwähnen, nämlich, daß er den „Victoria" an einer Schnur aufgehängt im Abort einer Pfarrei aufgefunden habe.) Er beginnt zunächst seine Lehrtätigkeit mit Conferencias im Atenéo in Barcelona 1892 und zieht neun interessante Musikdenkmäler aus dem 15. Jahrhundert ans Licht, darunter ein Canto de la Sibila, eine Romanze des Miguel de Fuenllana, einige anonyme villancicos (Gesellschaftslieder), ein cantarcillo des berühmten Juan del Encina (der Begründer des Bühnendramas, sowie der ältesten Form der



Felipe Pedrell.

Oper, und der Vorläufer des Oratoriums zugleich in Spanien), ein Lied „Aunque soy morencia“ aus dem berühmten Traktat „De Musica Libri septem“ des Salinas und das Lied „A quien contaré mis penas“? (Wem klag' ich meine Schmerzen) aus demselben Traktat. Eine interessante Reihe von Conferencias (Vorlesungen) mit musikalischen Demonstrationen gibt er im folgenden Jahr ebenfalls im Atenéo und zwar über „homophone, polyphone und harmonische oder moderne Musik“, ferner über Palestrina und Victoria. 1894 erfolgt die erwähnte Ausgabe des „Diccionario Técnico de la Música“ mit 11 500 Stichwörtern, 117 Gravuren und 51 Musikbeispielen. Sein erstes monumentales Hauptwerk von klassischer Bedeutung bildet aber die achtbändige „Hispaniae Schola música sacra“ (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in den Jahren 1894—96 erschienen). Bd. I enthält Christophorus Morales (1512—1553), Bd. II Franciscus Guerrero (1527—1599), Bd. III u. IV Antonius á Cabezon (1510—1566) 1. Teil; Bd. V Ginesius Pérez (1548—1612), Bd. VI Psalmodia Modulata (Fabordones) a diversis auctoribus, Bd. VII u. VIII Antonius á Cabezon (2. Teil). Jedem Band gehen Monographien der Meister in spanisch-französischer Sprache mit Analysen, Bibliographien und kritischen Bemerkungen usw. voraus, die von einer unübertroffenen Sachkenntnis zeugen. Im Jahre 1895 erfolgte seine Berufung als Professor an das Madrider Konservatorium und gleichzeitig seine Ernennung als Mitglied der Kgl. Akademie der Schönen Künste; das Thema seiner Antrittsvorlesung war „Cabezón“. Im nächsten Jahr wird er zum Professor der neueröffneten Escuela de Estudios Superiores im Atenéo Cientifico, Literario y Artistico in Madrid und zwar in der Sección Artistica ernannt und hält von 1896—1903 folgende Vorlesungen: 1. Geschichte und Aesthetik der Musik. 2. Einfluß des Volksliedes auf die Bildung und Entwicklung der nationalen Musik und des musikalisch-lyrischen Dramas. 3. Historisches über spanische Profan- und religiöse Musik, Theater, Volksmusik und volkstümliche Musik. 4. Das Musikdrama R. Wagners. 5. Das spanische Volkslied. Nach der Herausgabe eines Orgelspiel-Handbuchs betitelt „Emporio cientifico é histórico de Organografia musical antigua española“, einer praktischen Instrumentationslehre, betitelt „Prácticas preparatorias de instrumentación“ usw. erscheint sein zweites monumentales Hauptwerk, betitelt „Teatro lirico anterior al siglo XIX.“ in 5 Bänden mit zahlreichen Notenbeispielen und den ältesten Formen der Oper vom 16. Jahrhundert an mit den Tonadas, Tonadillas, Zarzuelas, Comedias, Bailes, Cuatros á empezar usw., nebst Operntexten und Biographien der Komponisten (Bd. I enthält aus dem 18. Jahrhundert die Operette (Zarzuela) La decantada vida y muerte del general Malbrou (der bekannte englische General Marlborough) von Jacinto Valledor; Bd. II verschiedene Proben des 18. Jahrhunderts aus Operetten von Literes, Esteve Grimau, Laserna, Ferrer; Bd. III verschiedene Texte und Beispiele aus Zarzuelen des 17. Jahrhunderts; Bd. IV und V desgleichen besonders der Komponisten Asturiano, Berxes, Durán, Hidalgo, Justo, Literes, Machado, Marin, Marti Valenciano, Monjo, Navarro, Navas, Patiño, Serqueyra, Villaflor).

Sein drittes monumentales Hauptwerk ist das siebenbändige „Thomae Ludovici Victoria opera omnia ornata a Philippo Pedrell“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902 bis 1911). Bd. I enthält Motetten mit spanisch-französisch-deutschem Text, Bd. II sechs Messen, Bd. III Cantica, Bd. IV weitere Messen, Bd. V Hymnen, Bd. VI Messen, Bd. VII Psalmen. Die klassischen spanischen Orgelkomponisten gibt er heraus im „El Organista litúrgico español“, ebenso eine „Antologia de organistas clasicós españoles“ (16., 17. u. 18. Jahrh.) in zwei Bänden, ebenso acht Gesänge des Alfonso el Sabio (1252—1284) für Unisonochor und Orgel, in der „Revista de Estudios Franciscanos“ eine interessante Abhandlung über „Jacopone de Todi, die Stabat Mater und die Musik“, ferner ein Werk über die gegenwärtigen Musiker, betitelt: „Músicos contemporáneos y de otros tiempos.“ Im Salterio Sacro-Hispano gibt er verschiedene Kompositionen alter Meister bekannt (von Roig, Alfonso el Sabio, Juan Bermudo, Franciscus Guerrero, Victoria, Peñalosa, Juan Navarro, Riva-frecha). Auch zu den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft liefert er eine Reihe von Beiträgen; ich erwähne nur: Folk-lore musical castillan des 16. Jahrhunderts; la Festa d'Elche (ou le drame lyrique: la mort et l'assomption de la Vierge); indigénisme musical espagnol du théâtre du 17ème siècle; La forêt sans amour von Lope de Vega. In der Riemann-Festschrift (Pedrell war von der 5. Auflage des Musik-Lexikons an der Mitarbeiter an demselben für Spanien) ist wiedergegeben: Joan I d'Aragó, compositor (Leipzig, Max Hesse 1909). Sein engeres Heimatland Katalonien hat er verherrlicht mit einem wirkungsvollen gemischten Chor heiterer Art „Don Ramon y Don Juan“, dem großen zweiteiligen hochinteressanten und originellen lyrisch-populären Festspiel „El comte Arnau“ für Chor, Soli mit Orchester oder Klavierbegleitung, sodann mit einer Musikgeschichte alter katalanischer Musiker des 16. bis 18. Jahrhunderts (betitelt Músichs vells de la terra), illustriert und mit vielen Notenbeispielen versehen, ferner mit einer Abhandlung über das katalanische Volkslied (La canço popular catalana), sodann mit einem wertvollen Katalog (Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona) und zahlreichen kleineren Abhandlungen. Seine Lebensgeschichte hat er mit seltener Selbsterkenntnis, Offenheit und Bescheidenheit in zwei Werken niedergeschrieben: „Jornadas de Arte“ (1841—1891) und „Orientaciones“ (1891—1911). Mit bewundernswürdiger Energie arbeitet der greise Meister jetzt noch an einem „Cancionero musical popular español“, von dem bis jetzt 2 Bände mit 326 Einzelliedern aller Gattungen nebst wertvollen historischen Erläuterungen noch erschienen sind. Die Zahl seiner Werke beläuft sich auf insgesamt über 300.

Pedrell ist eine höchst eigenartige, vornehme Persönlichkeit, von größter Selbständigkeit und Unabhängigkeit in Geist und Charakter, von zähem historischem Sinn für sein Vaterland und einer objektiven, liebenswürdigen Weitherzigkeit in der Begeisterung für alles Schöne, Wahre und Gute. Er ist einer jener großen Genien, bei denen Kunst und Leben zu einer harmonischen Einheit verschmolz, unbekümmert um Lohn und Erfolg: „Er hatte es von jeher verschmäht, mit der Partitur an Theaterpforten betteln zu gehen.“

(Fortsetzung folgt.)

Beethovens Op. 31 II.

(Ein Beitrag zum Verständnis der Sonate.)

Von Wilhelm Dauffenbach.
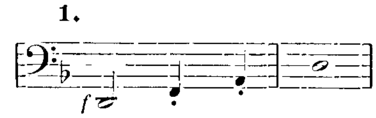
Beethovens Klaviersonate Op. 31 II galt stets als ein „Denkstein in der Geschichte seines inneren Lebens“. Aber ihre ganz hervorragende Bedeutung ist meines Erachtens noch nicht genug betont worden. Die folgenden Ausführungen wollen nicht eine Auslegung der Sonate bieten, denn dafür gibt es gute Literatur, sondern wir wollen nur ihre inneren Beziehungen zu einem der gewaltigsten Werke Beethovens darlegen, nämlich zur V. Symphonie. Wenn bisher die Verwandtschaft nicht beachtet worden ist, so liegt es wohl daran, daß die Einleitungstakte beider Werke jede Aehnlichkeit auszuschließen scheinen. Und doch ist eine solche in den Motiven und im musikalischen Gehalt vorhanden.

Es beschäftigt uns hier nur der erste Satz.

Drei Motive kommen in Betracht: das Hauptthema, sein Gegenmotiv und eine sehr wichtige Modulationspassage.

Bei der Sonate tritt uns das Hauptmotiv am deutlichsten im 21. Takt entgegen:
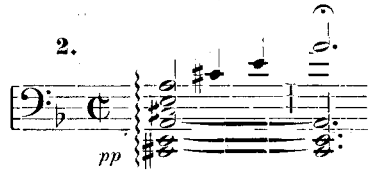
1.



Wuchtig und rücksichtslos dröhnt es im Baß in der kräftigsten Lage des Klaviers. Es beherrscht die beiden ersten Teile des

Satzes. Der Keim zu diesem Motiv liegt aber schon in den Anfangstakten:
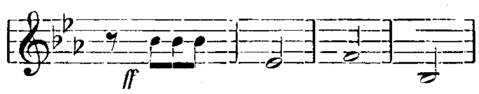
2.



Hier ist es ein Klang von unheimlicher Ungewißheit, der zunächst eine schmerzliche Unruhe auslöst. Im 21. Takt zeigt es seinen wahren Charakter. Düster und gewaltig ertönt es wie die Stimme des Schicksals. Zur leichteren Unterscheidung wollen wir es das Schicksalsmotiv nennen.

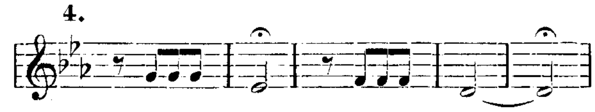
Einem ganz ähnlichen wuchtigen Motiv begegnen wir in der V. Symphonie. In seiner gewaltigsten Kraft steht auch dieses nicht am Anfang, sondern erst im 58. Takt. Hier lautet es so:

3.



Es ist ebenfalls auf dem Akkord aufgebaut, was uns deutlich wird, wenn wir auf seinen Ursprung zurückgreifen. Jeder erkennt sofort, daß es eine Variante der Anfangstakte ist:

4.



Diese Gestalt kann im weiteren Verlauf nicht beibehalten werden, weil die Fermaten ein entschiedenes Halt gebieten und eine Weiterbildung nicht zulassen. So sind zwei Möglichkeiten gegeben: das Motiv in halben Noten zu formen (Beisp. 3 und Durchführungssatz) oder die Achtelbewegung auszunutzen. Das letztere geschieht dann auch gleich vom 6. Takte an und im ferneren Verlauf des Satzes. Aber gerade diese zweite Art der Weiterbildung läßt uns die Verwandtschaft mit der Sonate deutlich erkennen, denn in ihr zeigt sich der akkordische Aufbau des Themas:

5.

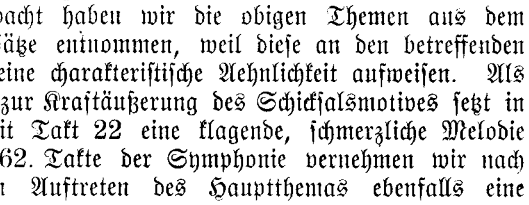


Wir halten für unsern Zweck jedoch an Beisp. 3 fest, obwohl es mit dem Sonatenmotiv nicht eine so große Aehnlichkeit besitzt wie Beisp. 5, aber man kann nicht leugnen, daß es das Wuchtige und die fast brutale Gewalt des Motivs am deutlichsten ausdrückt, zumal da es von Hörnern im Fortissimo wiedergegeben wird, wohingegen Beisp. 5 den Streichern zufällt. In ihrer Wucht stehen sich Sonaten- und Symphoniemotiv ohne Zweifel sehr nahe. Wir können dem Motiv der V. denselben Namen Schicksalsmotiv beilegen.

Mit Vorbedacht haben wir die obigen Themen aus dem Innern der Sätze entnommen, weil diese an den betreffenden Stellen noch eine charakteristische Aehnlichkeit aufweisen. Als Gegenwirkung zur Kraftäußerung des Schicksalsmotives setzt in der Sonate mit Takt 22 eine klagende, schmerzliche Melodie ein; und im 62. Takte der Symphonie vernehmen wir nach dem kräftigsten Auftreten des Hauptthemas ebenfalls eine sanfte Weise:

6. (Sonate)

7. (Symphonie)
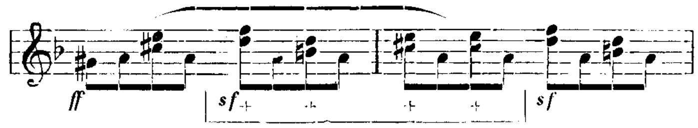


Man erkennt sofort die große Aehnlichkeit beider Melodien. Die erste bewegt sich nur in Halbtonschritten und verklingt langsam in halben Noten auf derselben Tonhöhe, wodurch das Sätzchen etwas unsagbar Schmerzliches und Sehnsuchtsvolles erhält. Es ist wie eine ohnmächtige Klage über die brutale Gewalt des Schicksalsmotives; nach dem wiederholten Auftreten des Hauptthemas macht es einem wehen Schmerzensschrei in forcierten Staccatotönen Platz.

Die Melodie 7 fällt und steigt wie das Thema in der Sonate, aber sie ist selbstbewußter. Sie beginnt auf dem guten Taktteil, steigt dann eine Quarte und vergrößert ihre Schritte zum Schluß; ebenso wie Beisp. 6 hat sie eine weibliche Endung, jedoch mit einem Vorhalt.

So ähnlich beide Melodien sich sind, so besitzen sie doch wichtige Unterschiede. Thema 7 hat die Kraft, neben dem Schicksalsmotiv zu bestehen, es wird sogleich von der Klarinette und dann von der Flöte aufgenommen und durch eine neue Periode zum Abschluß gebracht. Konnte die Klage in der Sonate nicht von Einfluß auf die Entwicklung des Satzes werden, sondern mußte sie sich darauf beschränken, noch einmal zu ertönen und erst im 1. Teil der Durchführung wieder die Stimme zu erheben, so hat die kraftvollere Melodie der Symphonie einen entschiedenen Einfluß auf die weitere Gestaltung des Werkes. Einer so rücksichtslosen Kraft, wie sie sich in den beiden Schicksalsmotiven kundgibt, kann man durch schmerzliche Klagen den Weg nicht hemmen, wohl aber vermag man sie durch sanfte Gewalt, wie sie sich in Beisp. 7 äußert, auf andere Bahnen zu lenken oder ihr das Brutale zu nehmen.

Man darf die Wirkung des Klagemotives der Sonate vielleicht in der Durchführung da erkennen, wo über dem Orgelpunkt a sich folgendes Motiv mehrere Male wiederholt, den Sturm wirksam hemmt und die Gefühle wieder zur Largo-Klage und den Rezitativen führt:
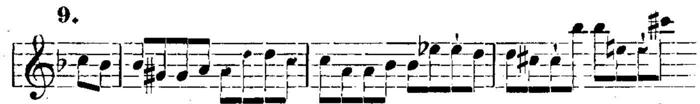
8.



In den Noten f d | e e könnte man vielleicht den Rest der Melodie 6 (b a | a a) sehen; allerdings faßt man besser das e als Auftakt zum f, wie in dem Bogen angedeutet ist. Wir werden noch einmal auf dieses Beispiel zurückkommen müssen. —

Von ganz auffallender Aehnlichkeit ist in beiden Werken auch das Notenbild vor dem bisher besprochenen Abschnitt. Nach dem schmerzlich fragenden Einleitungsakkord springt uns eine unruhige Figur entgegen, die in den Takten 8—18 markant hervortritt und auf die Entwicklung des Satzes entscheidend einwirkt.
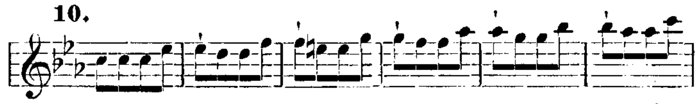
9.
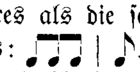


usw.

Eine ganz ähnliche Phrase bietet die Symphonie:

10.



usw.

Beide Gänge haben fast denselben Inhalt: ein Ringen im Schmerz. Motivisch haben sie jedoch nichts gemein: die Urform der Periode Nr. 9 ist , die der Symphonie ist nichts anderes als die schon erwähnte Achtelbewegung des Anfangsmotivs: . Daher ist auch der Rhythmus durchaus verschieden, wie die durch ' angedeutete Betonung zeigt. Eine Verwandtschaft im Aufbau wie im Inhalt läßt sich aber nicht abstreiten. Daß die Symphonie gemäßigter und majestätischer als die ungebändigte Leidenschaft der Sonate ist und auf der Tonleiter hinaufsteigt, während Op. 31 sich ohne Ordnung hinaufarbeitet — das ist gar nicht von so großer Bedeutung. Beide Läufe stürzen sich auf dem Dreiklang (d moll, c moll) wieder zur Tiefe und treiben dann zur höchsten Kraftentfaltung des Schicksalsmotives (Beisp. 1 und 3) hin. — Diese zackige Linie kommt auch in der IX. Symphonie zu Beginn des Presto als Ausdruck wilden Schmerzes vor, und zwar wieder in d moll,
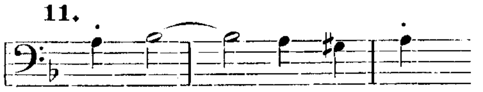
wie ja Op. 31 II, die V. und IX. Symphonie die Entwicklung eines und desselben Gedankens sind.

Der erste Satz unserer Sonate weist also eine nahe Verwandtschaft mit der V. Symphonie auf. Ist es Zufall oder Absicht? Einen bloßen Zufall kann man nicht gut annehmen, wenn man bedenkt, daß Beethoven des öfteren Motive, ja ganze Melodien aus früherer Zeit in späteren Werken verwendet. Wir erinnern nur an den Chor der IX. Symphonie, dessen Anfangsmelodie er dem Liede „Seufzer eines Ungeliebten . . .“ und der Chorfantasie entnimmt. Gegen einen Zufall spricht besonders die merkwürdige Aehnlichkeit der drei wichtigsten Motive in dem kurzen ersten Teil der Sonate und der Symphonie. Wir müssen wohl annehmen, daß Beethoven das Programm (wenn wir so sagen dürfen) jahrelang mit sich herumtrug und seiner Auffassung zu verschiedenen Malen Ausdruck gab. Ob er sich der Aehnlichkeit der Motive bewußt war, als er die Symphonie schuf, können wir ohne weiteres nicht entscheiden. Vielleicht geben seine Skizzenbücher und andere Dokumente Aufschluß; leider stehen sie mir augenblicklich nicht zur Verfügung. Doch selbst wenn sie darüber schweigen, ist das noch kein Gegenbeweis, denn die schriftlichen Aufzeichnungen Beethovens und seiner Freunde sind in ihrer Entstehung und Erhaltung sehr vom Zufall abhängig und wollen auch gar keine systematische Quellenkunde für die Nachwelt sein.

Bei aller Aehnlichkeit der Themen hat Beethoven in der Symphonie nicht einfach die Sonate in den Orchesterstil übertragen, sondern ein neues und gereifteres Kunstwerk geschaffen. Einige Andeutungen genügen:

Das Schicksalsthema der Sonate siegt ohne weiteres über das klagende Weh des Seitenthemas, das nach zweimaligem Auftreten vom Strudel der stürmischen Gewalt unterdrückt wird. Der erste Teil des Satzes wäre somit ein einseitiges Vorherrschen jenes Hauptthemas, und es würde ihm das notwendige Gegengewicht fehlen, wenn nicht eine starke Gegenkraft aufträte:

11.



Voll Trotz und Kraft stemmt sich diese Melodie dem Schicksalsmotiv entgegen.

Die Symphonie bedarf eines solchen Mittels nicht, sie besitzt in der entwicklungsfähigen Gegenmelodie Abwechslung genug. Sie enthält also nur zwei Themen und ist infolgedessen straffer. Den Unterschied zwischen beiden Werken dürfen wir vielleicht in den Worten ausdrücken: die Sonate will das Schicksal durch Trotz überwinden, die Symphonie durch tatkräftige Sanftmut.

Die Durchführung der Sonate beschränkt sich auf eine fast genaue Kopie der Takte 21—40 in anderer Tonart, wobei die Wucht des Hauptthemas noch deutlicher durchbricht. Diesem stellt sich dann ein Teil entgegen, dessen Motiv in Beisp. 8 angegeben ist. Ein Vergleich der drei Gegenmelodien lehrt, daß sie nur aus wenigen Halbschritten bestehen:

Beisp. 6: gis, a, b
„ 11: gis, a, b
„ 8: d, e, f (hier ist allerdings ein Ganztonschritt eingefügt).

Es ist, als wollte der Meister zeigen, daß er auch mit den kleinsten Mitteln Herr über das Schicksal wird. Das erstemal vereinigen sich diese Töne zu einer wehen Klage — das Schicksal geht brutal darüber hinweg; dann bäumen sie sich mit Erfolg in trotzigem Gebilde gegen die peinigende Stimmung, und in der Durchführung gebieten sie in energischem Zusammenschluß dem dräuenden Schicksalsthema für immer Einhalt.

Die Symphonie verwendet zur Durchführung das Hauptthema und richtet sich strenger nach den üblichen Gesetzen. Nach Beendigung der Durchführung finden wir in der Oboekadenz einen Rest der herrlichen Rezitative. Doch diese erfordern ein eigenes Kapitel. Ihre einschneidende Bedeutung haben sie in der V. Symphonie verloren; von ähnlichem Wert werden sie aber wieder in der IX. Symphonie.

Aeußert sich in Op. 31 II die ungestüme echte Leidenschaft, so ist die V. Symphonie das Werk eines Mannes, der von hoher Warte auf sein kampfreiches Leben schaut. In den folgenden Sätzen der Sonate findet er nur eine gewisse Beschwichtigung, aber in der Symphonie inneren Frieden und Triumph.

Es spricht für den hohen Wert des ersten Satzes der Sonate, daß er neben dem Koloß der V. Symphonie nicht als eine Vorübung, sondern als selbständiges Kunstwerk erscheint.

Ueber die Berechtigung des Vorwurfes, daß Bruckner von Wagner beeinflußt sei.

Von F. X. Pauer (Graz).

Der Vorwurf der Wagner-Nachahmung ist Bruckner bereits früh zuteil geworden. Da er sich von Anfang an begeistert zu Wagners Kunst bekannte, geriet er, ohne es zu wollen, mitten in den zur Zeit der sechziger Jahre anhebenden Streit zwischen Wagnerianern und Brahmsianern hinein und hatte darunter bis an sein Lebensende stark zu leiden. Der Kampf dauerte nach dem Tode der drei Meister noch eine Weile fort, bis endlich das Auftreten neuer Größen in der deutschen Musikwelt, wie Hugo Wolf, Strauß, Mahler, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog und die unerquicklichen und unfruchtbaren Wortgefechte über Wagner, Bruckner und Brahms nach und nach verstummen ließ.

Es gab damals dreierlei Parteien, die Bruckner für einen Wagner-Nachahmer hielten. Die eine Partei bildeten jene Wagnerianer, die Bruckner gerade deswegen schätzten und aufs Schild hoben, weil sie ihn mit seiner Musik als ausschließlich der neuen und vielbefehdeten Richtung des Bayreuther Meisters angehörig betrachteten. Denn Wagner-Nachahmung sahen sie geradezu als Tugend an. Es war dies also eine Parteinahme, die eigentlich eine große Geringschätzung Bruckners in sich barg, indem sie von vornherein seine Eigenart und künstlerische Selbständigkeit leugnete. Einer zweiten, schwachen Partei gehörten diejenigen an, die in sachlicherer Weise Bruckner die Wagner-Nachahmung als Mangel an Originalität vorwarfen und ihn darob befehdeten. Eine dritte Partei endlich war die der Brahmsianer oder „Brahminen“, die an ihm die Stil- und Ausdrucksähnlichkeiten mit Wagner in erster Linie deshalb bekämpften, weil sie selbst geschworene Antiwagnerianer waren. Diese, damals sehr mächtige Partei hatte Eduard Hanslick zum Führer, der durch seine scharf ablehnenden Kritiken Bruckners Sache viel größeren Schaden antat als derjenigen Wagners, der als Sieger starb, während der allzubescheidene, weltfremde Bruckner bis zuletzt schwer um seine Anerkennung ringen mußte, die ihm übrigens auch heute noch nicht allgemein zuteil geworden ist. Das ist am Ende kein Wunder, wenn man bedenkt, daß Musiker und Publikum, kaum von den Streitigkeiten und den Problemen, die Wagners Erscheinung ihnen gestellt hatte, erholt, nunmehr von den ganz neuen Größen, wie Richard Strauß und andere Moderne angezogen wurden und daher nur wenig Lust dazu haben konnten, sich mit einem Meister abzugeben, der nicht zu den jungen Komponisten gehörte und dennoch nicht leicht verständlich und noch nicht anerkannt, wie Wagner und Brahms war. So kam es, daß Bruckner dauernd in eine wohl nicht sehr vorteilhafte Sonderstellung geriet, aus welcher ihn auch die großen Anstrengungen seiner Jünger, vor allem des hervorragenden Dirigenten Ferdinand Löwe, nicht herausbringen konnten. Es bleibt also für die Verbreitung der Kunst Bruckners noch genug zu tun übrig, besonders in Deutschland und gar im Ausland, wo Bruckner noch so gut wie gar nicht bekannt ist.

Die gegen Bruckner vorgebrachten Vorwürfe der Wagner-Nachahmung haben in den letzten zwei Jahrzehnten ziemlich stark nachgelassen und was bis heute noch mehr oder weniger davon beibehalten worden ist, ist nicht mehr von allzugroßem Belang. Aber auch diese sich noch erhaltenden Einwürfe gegen Bruckners Originalität — und dadurch auch gegen seine Größe

und Bedeutung — lassen sich mühelos entkräften, wenn man auf die Entwicklungserscheinungen in der Musikgeschichte näher eingeht, was im folgenden geschehen soll.

Die Tatsache, daß Bruckners Werke neben seinen zahlreichen Eigenarten und Ursprünglichkeiten auch viele Züge aufweisen, die mehr oder weniger stark an Wagner gemahnen, darf uns nicht von vornherein beirren. Es ist eine andere Tatsache, daß kein Großer von ungefähr in die Welt gerät, um seinen Platz irgendwo in der Kunstgeschichte einzunehmen. Vielmehr stellt die Musikgeschichte wie alle Zweige der Kulturgeschichte eine stetige Entwicklung dar, in welcher es keine Zufälle gibt, sondern jedes Vorkommnis durch das Gesetz von Ursache und Wirkung vorbereitet und erklärt erscheint. Auch die Geschichte der Tonkunst ist jederzeit ein getreues Spiegelbild der jeweiligen politischen, kulturellen, ökonomischen Verhältnisse des Landes, in dem sie blüht, des Volkes, dem sie angehört. Niemals konnte die Kunst eine von den Zeitgenossen und ihrem Geschick unabhängige Sonderäußerung menschlichen Denkens und Fühlens sein. Sie ist als menschliches Erzeugnis auch menschlicher Ausdruck und daher für alle Erscheinungen und Wandlungen im Menschheitsschicksal außerordentlich empfänglich. Ein anderes würde nicht lebendige Kunst, sondern unwahre Künstelei bedeuten, die auf die Dauer nicht bestehen kann.

Der Zusammenhang der Menschen sowohl unter- und nebeneinander als auch in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge sagt uns, daß auch die Kunst enge Beziehungen zur Vergangenheit unterhält. Enge Beziehungen zwischen Meistern bedeuten aber auch Beeinflussung des einen durch den anderen, bedeuten auch Lernen des einen vom anderen. Wer aber von etwas beeinflußt wird, von etwas lernt, sei dies gewesen, sei es gegenwärtig, wird von diesem Gegenstand unwillkürlich Eigenarten annehmen, ihm unbewußt in einer oder anderer Weise ähnlich werden. Beziehungen, die in Generationen zeitlich aufeinander folgen, also der Entwicklungsgeschichte angehören, erzeugen die Eigentümlichkeiten der Stile und Richtungen. (Aber doch nicht allein. D. Schr.) So entstehen auch dadurch, daß ein Meister seine Errungenschaften auf den anderen, nach ihm kommenden Meister vererbt, die Aehnlichkeiten zwischen zeitlich aufeinander folgenden oder auch noch weiter auseinander liegenden Meistern, die weder eine direkte Beeinflussung, noch gar eine Entlehnung von Eigentümlichkeiten bedeuten, sondern allein historisch bedingte Erscheinungen sind. Daß Beethoven nicht selten Haydnsche und Mozartsche Züge aufweist, war eine geschichtliche Notwendigkeit, da er eben auf diese Meister folgte, ihre Richtung fortsetzte und zur Vollendung brachte. (Mit dieser Anschauung müssen wir doch wohl endlich brechen. Mozarts Geist und Beethovens Geist stehen sich nicht gerade nahe. D. Schr.) Hier, wie in so vielen anderen Fällen, mußten sich die Aehnlichkeiten zwischen den Werken von Meistern verschiedener Epochen einstellen. Ebenso verhält es sich bei Bruckner mit dessen Aehnlichkeiten mit seinen Vorgängern Beethoven und Schubert, aber auch, wie wir später sehen werden, zum Teil mit den Aehnlichkeiten zwischen Bruckner und W a g n e r.

So sehr im allgemeinen die historische Beeinflussung eines Meisters durch den anderen bekannt ist und berücksichtigt wird, so wenig verhältnismäßig wird in der Allgemeinheit auf die tieferliegenden Gründe der Aehnlichkeiten zwischen Meistern hingewiesen, die nebeneinander, d. h. in derselben Zeit leben und schaffen. Man nimmt hier zumeist ohne weiteres direkte Beeinflussung, nicht selten gar Plagiate an. Diese Erklärung ist jedoch keinesfalls stichhaltig und bei Tondichtern von Rang sogar fast durchwegs falsch. (Wir sehen von hie und da vorkommenden, unbewußten Nachahmungen natürlich ab, die dadurch entstehen, daß der Tondichter versteckt in seinem Bewußtsein schlummernde musikalische Gebilde fremder Herkunft für eigene Erzeugnisse hält.) Es handelt sich hier nämlich um das nicht so sehr beachtete Moment des Z e i t g e m ä ß e n, um den A u s d r u c k d e r Z e i t, den die Kunst immer und jederzeit in deutlich erkennbarer Weise bildet. Gleichzeitig lebende und schaffende Meister m ü s s e n gewisse Aehnlichkeiten, Stileigentümlichkeiten gemein haben, die sie auch dann haben, wenn sie es nicht wissen, selbst wenn sie es nicht wollen, ja sogar, wenn sie genau das Gegenteil davon zu erreichen suchen. Vom Einfluß der Zeit kann sich kein Künstler auf Erden befreien, der bizarrste Neuerer ebensowenig als der konservativste Epigone. Je weniger eigenartig und vornehm die Natur des Künstlers ist, desto stärker wird dann bei ihm der Einfluß der Zeit, dem er zum Schlusse erliegt, wenn er dem absolut Zeitigen verfällt, das wir Banalität und Kitsch nennen.

Es ist daher eine durch die Zeitgenossenschaft bedingte Erscheinung, daß Bruckner Aehnlichkeiten mit Wagner, mit Liszt, ja sogar mit dem als seinen größten Antipoden ausgerufenen Nachklassiker Brahms aufweist. Doch ist damit noch nicht alles gesagt, denn es kann hier der Vorwurf geltend gemacht werden, daß Bruckner offenbar m e h r als gut und notwendig durch Wagners Kunst beeinflußt erscheint. Diese Tatsache ist keinesfalls bestreitbar. Aber ebenso, wie wir die Aehnlichkeiten zwischen Wagner und Bruckner schon größtenteils durch die Zeitgenossenschaft beider Meister erklärt und damit die meisten Vorwürfe entkräftet haben, ebenso können wir auch die noch übrigbleibenden, scheinbar unwiderlegbaren Einwendungen als gegenstandslos zurückweisen. Wir müssen nämlich bedenken, daß Wagners und Bruckners Leben und Schaffen zeitlich nicht ganz übereinstimmen. Weniger würde der Umstand besagen, daß Wagner 11 Jahre früher geboren wurde und 13 Jahre vor Bruckner starb. War doch z. B. Brahms 20 Jahre jünger als Wagner und ging nicht nur nicht über Wagners Errungenschaften hinaus, sondern kümmerte sich auch noch so gut wie gar nicht um sie. Weit mehr bedeutet uns die Tatsache, daß Bruckner erst zu einer Zeit als Tondichter aufzutreten begann, als Wagner bereits im Zenith seines Lebens stand und eben daran ging, den endgültigen Triumph seines musikdramatischen Ideals in Bayreuth vorzubereiten. Dies beweist uns, daß Wagner nicht als voller Zeitgenosse, sondern zum Teil gewissermaßen als Vorgänger Bruckners anzusehen ist, womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß Bruckner eine direkte Fortsetzung oder Entwicklung Wagners bedeutet, denn dazu stand er viel zu sehr abseits vom Musikdrama. Nur das soll damit bewiesen werden, daß eine h i s t o r i s c h e Beeinflussung Bruckners durch Wagner notwendig angenommen werden muß. Beweis dafür ist auch, daß Bruckner, nicht wie Wagner, bei Weber und Meyerbeer anfängt, sondern mit seinem ersten größeren Werke, der Ersten Symphonie in c moll, gleich mit dem fortgeschrittensten Zeitausdruck, etwa Wagners Tristan entsprechend, einsetzt, also dort beginnt, wohin Wagner erst über eine aufsteigende Reihe von Opernwerken hinweg gelangt war. Ein weiterer und endgültiger Beleg für die Behauptung der historischen Beeinflussung Bruckners durch Wagner ist endlich, daß Bruckner in seiner Achten Symphonie beginnt, in der Melodik und Harmonik ü b e r W a g n e r h i n a u s zu gehen, was in seiner Neunten und letzten Symphonie dann noch mehr zur vollendeten Tatsache wird. Viel zu wenig bekannt und gewürdigt ist die Erscheinung, daß Bruckners Achte einen Uebergang von der Wagner-Zeit zur neuesten Zeit in der Musik bildet und daß die Neunte, im Gegensatze zu Bruckners früheren Werken, „modern" im heutigen Sinne des Wortes genannt werden muß. Wir wollen hier nicht näher auf diese Dinge eingehen und uns dies für einen besonderen Aufsatz aufsparen. Wir machen bloß den Hinweis, daß eine aufmerksame Betrachtung von Bruckners beiden letzten Symphonien genügt, um die oben erwähnten Tatsachen einwandfrei feststellen zu können.

Mit dieser historisch-kritischen Betrachtung und Erklärung der Aehnlichkeiten zwischen Bruckner und Wagner sind auch die letzten Einwendungen gegen Bruckners Originalität widerlegt. Die Aehnlichkeiten selbst haben wir weder aufgezählt, noch in Notenbeispielen angeführt, da sie als genügend bekannt vorausgesetzt werden können. (Na, na! D. Schr.) Daß Bruckner in wenigen vereinzelten Fällen auch außerhalb obengenannter Notwendigkeiten von Wagner beeinflußt ist, daß er ihn also ausnahmsweise in bewußterer Weise nachahmte, ist durch Bruckners höchste Begeisterung und Verehrung für den Bayreuther Meister, sowie durch den Umstand, daß Bruckner von Wagners Partituren bis zum Tristan durch eifriges Studium sehr viel erlernte, leicht erklärlich und bedarf keiner Entschuldigung. Denn der-

gleichen widerfuhr Haydn nicht weniger als Mozart, Beethoven nicht weniger als Wagner selbst zu Genüge.

Von den bezüglichen Stellen in Bruckners Werken sei noch hervorgehoben, daß dieselben immer mit Zügen der ausgesprochenen brucknerischen Eigenart verwoben oder durch solche begleitet sind. Bruckner war eine viel zu große und ursprüngliche Künstlernatur, als daß er eine wirkliche Nachahmung Wagners nötig gehabt hätte, um Bedeutung zu erlangen.

Deutsch-österreichische Künstlerbilder.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzel (St. Pölten).

Kamillo Horn.

Kamillo Horn gehört nicht zur glattrasierten Linken des österreichischen Kunstparlamentes, es fehlt ihm die hysterisch-nervöse Gebärde. Aber auch der aus dem Konservativen nicht herauskommende Teil der Musikerschaft mag ihn nicht recht als den Ihren bekennen. Er ist einer von den Klugen, die wohl nach Höhe streben, aber den Boden unter ihren Füßen nicht lassen mögen. Zemlinsky sagte einmal in einer Debatte über moderne Kompositionstechnik zu mir: „Möchten Sie in Ihrer Wohnung statt elektrischen Lichtes einen Kienspan oder eine Kerze brennen?" — Nun, den Kienspan meidet Horn, aber sein mühselig gebautes Haus als Beleuchtungseffekthascherei anzünden mag er auch nicht. So gibt's nun Leute, die ihn für modern halten, andere, meist das Futuristenlager, zucken bereits über den mit antiquierten Begriffen hantierenden Musiker die Achsel. Seine Art steht nahe bei Wagner und Schumann, aber nicht sklavisch. Die Instrumentalsachen enthalten auffallenden Reichtum an gelungenster thematischer Arbeit auf tonal gesicherter Basis. Die zahlreichen, fast an hundert Gesänge, viele davon über eigene formschöne Dichtungen, tragen das Gepräge der Herzenssache an sich. Unter der sangbaren, nicht verbohrt-prinzipiell rezitierenden Singstimme liegt ein Klaviersatz illustrierend-malender Tendenz. Dieser Hang zum tonmalerischen Element hat Horn zunächst zur Ballade geführt, dann auf ein selten bebautes, vielbestrittenes Gebiet, zum Melodram.

Aus der reichen Lebensarbeit Horns, den vielen Liedern, Chören für Frauen- und Männerstimmen, Duetten u. a. ragen hervor: das Quintett für 3 Violinen, Viola und Cello, die große, formvollendete f moll-Symphonie, deren klare Diktion den konturenfesten Zeichner und Melodiker im besten Lichte einer gediegenen, am klassischen Muster erstarkten Instrumentation zeigt. Ein mir sehr liebes Werk von packender Frische mit sympathisch spielbarem Klaviersatz, ist die effektvolle f moll Sonate für Klavier. Wenn unsere Klavierhusaren nicht hartnäckig ein und dasselbe Leibroß reiten würden, fänden sie hier eine dankbare Programmnummer, ein allerdings mehr auf Verstandesarbeit als Fingerfertigkeit abzielendes Stück. — Am originellsten ist Horn auf dem Gebiete des Melodrams. Diese vielumstrittene Kunstgattung in ihrem steten Widerspruch zwischen Sprache und Ton löst Hemmungen im gebildeten Hörer aus, die selten reinen Kunstgenuß aufkommen lassen. Horns Melodramen haben etwas Ganzes, Ueberzeugendes an sich. Das Klavier täuscht symphonische Wirkung vor. Gerade dadurch, daß Horn den Hörer zwingt, Orchesterklang zu substituieren, löst er Wirkungen aus, deren anregende Form der Klavierauszugspieler kennt und stets gerne aufs neue akzeptiert. Dieses Substituieren des Orchesterklanges macht Freude. Das imaginär im Klavier steckende Orchester, vereint mit den Künsten eines gewiegten Sprechers, der quasi auch Ersatz für eine gefühlte, aber nicht gehörte Singstimme ist, täuscht dramatisches Leben vor. Das Ganze ist ein Surrogat, der Ersatz wahrhaftigen dramatischen Lebens auf der Bühne, ein guter Farbendruck von dem farbenreicheren Oelbilde tatsächlichen Bühnengeschehens und in dieser Form akzeptierbar. Die Technik dieser Sache beherrscht Horn in interessanter Weise; ein gewiegter Sprecher, ein exzellenter Klavierspieler, der außer Fingerfertigkeit auch Verstand und nähere Beziehung zu Bühne und Orchester hat, werden klare Bilder voll wirklicher Schönheit zeichnen. Kamillo Horn ist vielseitig. Ursprünglich als Harfenspieler aus dem Konservatorium gekommen, wandte er sich bald der Komposition zu und wurde Musikschriftsteller. Als solcher schwingt er seit 25 Jahren an einer großen Wiener Tageszeitung das Richtschwert, unparteiisch in nie verletzender Form. Er dirigiert den Musikverein Haydn, ist nach langem Besinnen der maßgebenden Kreise endlich als Theorieprofessor an die Akademie gekommen und versieht das alles mit der unauffälligen, ganz und gar skandallosen bescheidenen Ehrlichkeit, die den Bruckner-Schülern durch das Beispiel ihres Meisters anerzogen wurde.

Franz Liszt.[1]

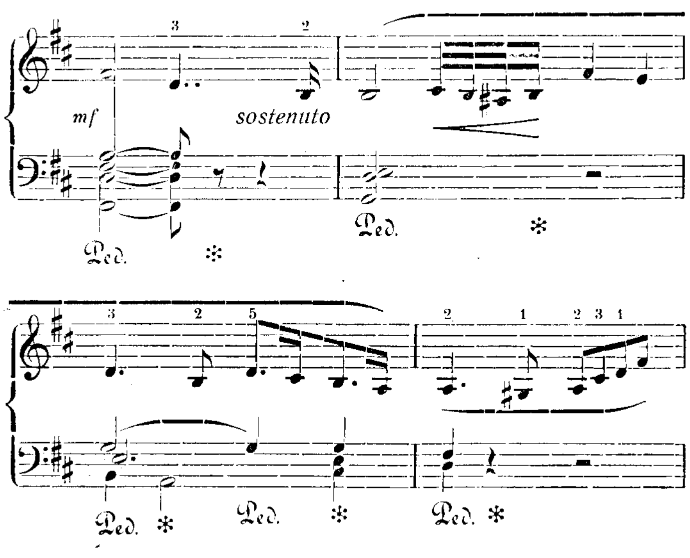
Von August Stradal (Wien).

Vor ungefähr zehn Jahren wurde ich von den Herren Breitkopf & Härtel eingeladen, den achten Band von „Franz Liszts Musikalische Werke, herausgegeben von der Liszt-Stiftung" (Liszts Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier von Werken Richard Wagners) zu redigieren. Die Herren Breitkopf & Härtel waren damals so liebenswürdig, aus ihrem Archiv sämtliche diesbezüglichen Manuskripte und Korrekturhefte Liszts auf einige Zeit mir zur Verfügung zu stellen. Unter diesen fand ich mehrere Zutaten und Varianten zur Bearbeitung des Tannhäuser-Marsches (Einzug der Gäste auf Wartburg). Ich wollte schon damals im achten Band der großen Liszt-Ausgabe den Tannhäuser-Marsch nach den Varianten und Zutaten in neuer Gestalt bringen. Doch war es damals nicht möglich, da Wagners Werke noch nicht frei waren. Vor wenigen Jahren ist die Lisztsche Bearbeitung „Einzug der Gäste auf Wartburg", von mir redigiert, in neuer Gestalt im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen.
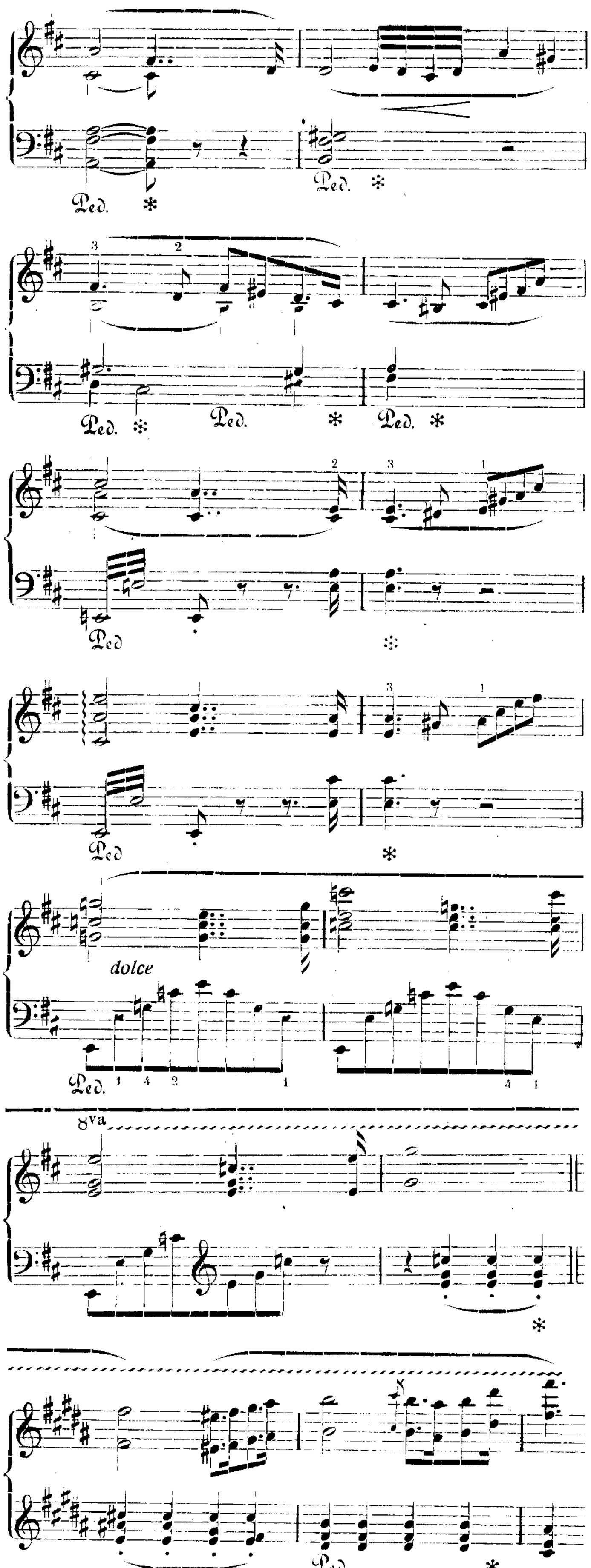
Durch diese Erweiterungen, Zutaten und Varianten ist die Bearbeitung Liszts in ein noch höheres Niveau erhoben worden. Diese Varianten und Zutaten schrieb Liszt im November 1876. Er scheint diese tatsächlich später ganz vergessen zu haben.

Diese Erweiterungen gehören also der letzten Schaffensperiode Liszts an und zeichnen sich insbesondere durch wunderbare harmonische Wendungen aus. Die Paraphrase wird eine freiere, da Liszt mehr von sich selbst hinzugibt. Auf diese Weise nähert sie sich in der Art der Auffassung der Bearbeitung seiner 1871 geschriebenen Paraphrase von „Am stillen Herd" (aus den „Meistersingern").

Auf Seite 3 der alten Ausgabe (zwischen Takt 2 und 3) ist zunächst eine Einschaltung von 28 Takten. Man beachte die wunderbare Wendung nach C dur und die Rückkehr nach H dur:
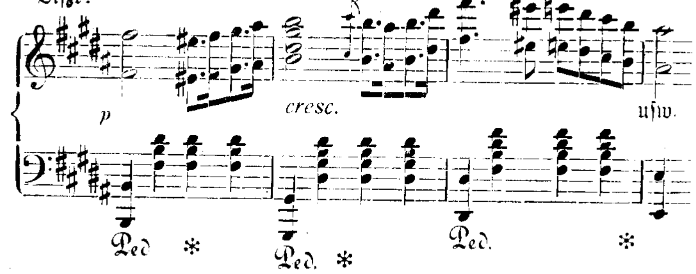


[1] Franz Liszt: Einzug der Gäste auf Wartburg aus der Oper „Tannhäuser" von Richard Wagner. Für Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe mit bisher ungedruckten Zutaten und Varianten Franz Liszts erstmalig herausgegeben von August Stradal. (Breitkopf & Härtel.)
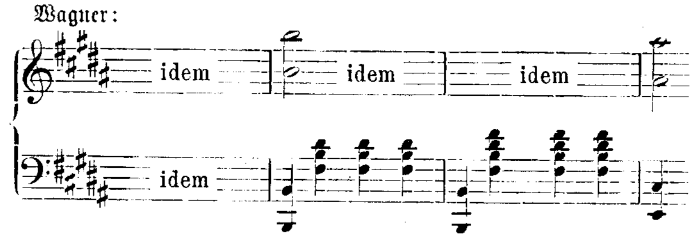


Interessant ist die Harmonisation Liszts bei folgendem Thema. Siehe die Wendung nach gis moll und den Sextakkord in H dur, wo Wagner nur den Dreiklang (3 Takte) auf der Tonika bringt!! Durch diese feine Schattierung der Harmonie gewinnt diese Stelle sehr. Liszt schien das dreifache H dur Wagners wahrscheinlich etwas monoton. Er verlangte für den Marsch mehr Wechsel der harmonischen Farbe. Es ist kein Zweifel, daß das Thema in der Harmonisation Liszts prächtiger, farbenstrahlender klingt. „Durch Liszt bin ich harmonisch ein ganz anderer Kerl geworden," schrieb einstens Wagner. Hier sehen wir, wie Liszt seinem Schwiegersohn fast ein Privatissimum der Harmonisation gibt. Dieses Beispiel ist ungemein lehrreich und spricht so viel aus:

Liszt:
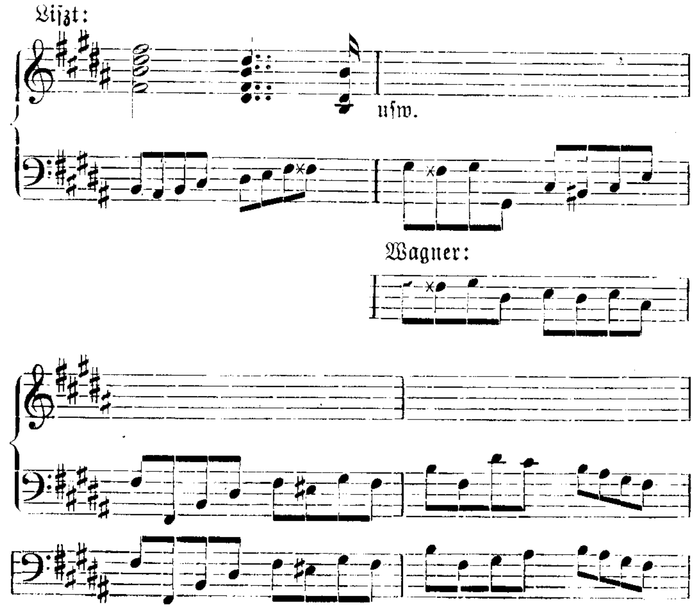


Wagner:
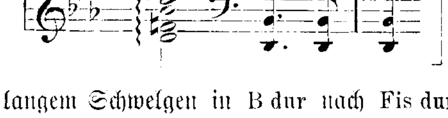


Liszt hat in der Neuausgabe auch die Wagnerschen Bässe geändert. Die Schattierung ist bei Liszt mannigfaltiger als bei Wagner:
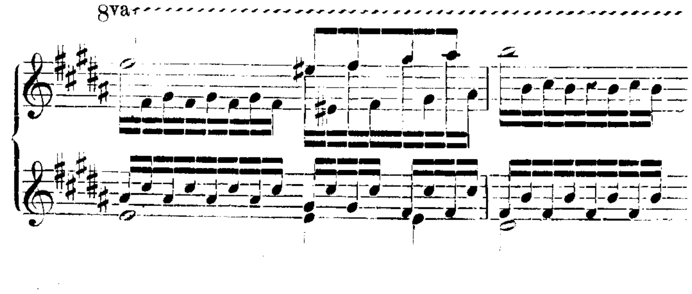
Liszt:

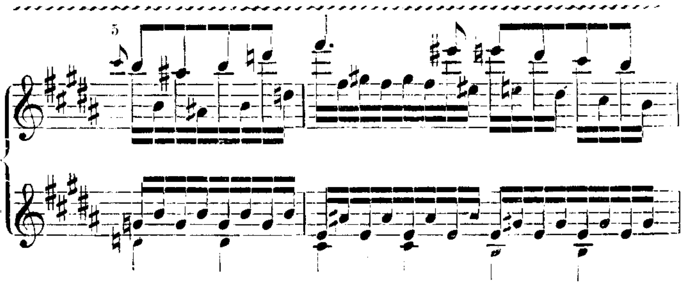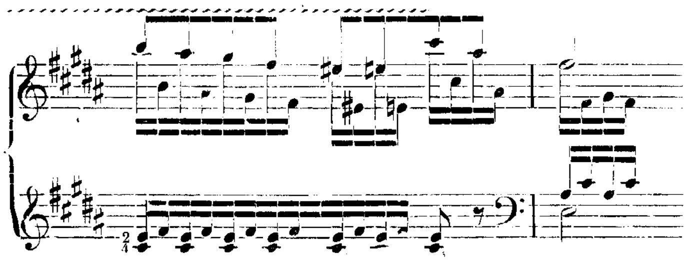


Liszt hat die alte Ausgabe mit einer Kadenz bereichert. Bei dieser Kadenz fühlt man, daß sie in der letzten Periode Liszts geschrieben wurde. Sie enthält keine besonderen Schwierigkeiten, aber die Harmonisation ist hochbedeutend. Nach Passagen, welche wie Harfenklänge ertönen, [das Thema (zum Teil) klingt durch]:



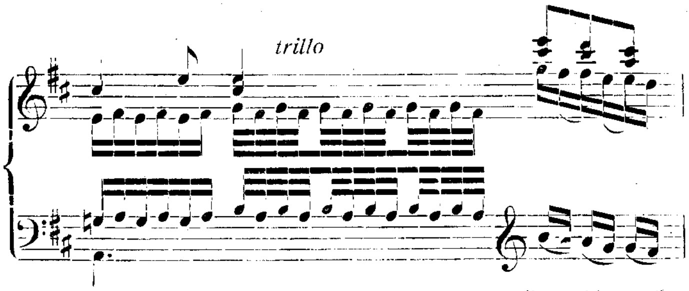
und nach langem Schwelgen in B dur nach Fis dur übergehen, gelangen wir zu folgender wunderbaren Stelle:







Diese Stelle hat Aehnlichkeit mit Liszts Meistersinger=Paraphrase, wie unten zu ersehen ist:



Interessant ist es, Liszts ureigenste Ansicht über die mehrfachen Transformationen, welche seine Werke erlebten, zu erfahren. Liszt schrieb hierüber an Alfred Dörffel am 17. Jan. 1855 (Franz Liszts Briefe 1. Band Seite 187): „In der Litteratur ist das Ergebniß von sehr veränderten, vermehrten und verbesserten Auflagen nichts Ungewöhnliches. Bei bedeutenden und geringen Werken sind Veränderungen, Zusätze, verschiedenartige Eintheilungen der Perioden 2c. ein ganz usitirtes Verfahren der Schriftsteller. — Auf dem musikalischen Gebiet wird ein ähnliches wohl umständlicher und schwieriger sein — deßhalb ist es auch selten angewandt... Nichts destoweniger erachte ich es ganz ersprießlich, seine Fehler möglicherweise zu verbessern und die durch die Herausgabe der Werke selbst gewonnenen Erfahrungen zu benützen. Für meinen Theil habe ich letzteres versucht und wenn es mir auch nicht gelungen sein sollte, so bezeugt es doch mein redliches Streben." Liszt an Dr. Franz Brendel (7. September 1863, Kloster Madonna del Rosario, Rom): „So viel ist gewiß, daß an dem langwierigen Geschäft des Selbst=Corrigirens wenige so zu laboriren haben, als eben ich, da mein geistiger Entwicklungsprozeß durch so verschiedenartige Vor= und Zwischenfälle, wenn nicht behindert, doch sonderlich erschwert war. Nicht unpassend sagte mir vor etwa zwanzig Jahren ein geistreicher Mann: ‚Sie haben es eigentlich mit drei Menschen zu thun, die sich zuwiederlaufen: der gesellige Salonmensch, der Virtuos und der denkend schaffende Componist. Wenn Sie mit einem von den Dreien ordentlich fertig werden, können Sie von Glück sagen.' — Vedremo!"

Alfred Dörffel.

Zum 100. Geburtstag eines Leipziger Musikgelehrten.

Mit dem 24. Januar waren es hundert Jahre, daß der bekannte Leipziger Musikschriftsteller Alfred Dörffel in Waldenburg i. Sa. das Licht der Welt erblickte. Schon frühzeitig regte sich bei dem geweckten Knaben musikalisches Talent — er war z. B. bereits als Kind fähig, genau den Ton anzugeben, den jemand im Nebenzimmer auf dem Klavier anschlug —, so kam er schon mit 14 Jahren nach Leipzig, um Musikunterricht zu erhalten und Musik zu studieren. Er erlangte in Kürze eine Fertigkeit, die ihn befähigte, an kleineren Orten als Klaviervirtuos aufzutreten. Seiner bescheidenen Natur war es späterhin zuwider in der Oeffentlichkeit hervorzutreten, er ließ sich vielmehr in Leipzig nieder, wo sich ihm am besten die Gelegenheit bot, durch Studium sein Wissen zu erweitern und sein Können zu verwerten. Von den damals lebenden Komponisten war es zunächst Mendelssohn=Bartholdy, der ihm Beachtung schenkte und ihn förderte. Weiterhin kam er mit dem um einige Jahre älteren Richard Wagner in Berührung. So sehr er auch dessen Genie bewunderte, standen ihm doch Bach und Beethoven höher, sie waren seinem musikalischen Empfinden verwandter. Das bezeugt auch seine jahrelange Mitarbeit an der großen Bach=Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Besonders bekannt in der Oeffentlichkeit ist Dörffel durch seine Kritiken des Gewandhauses geworden, die er 25 Jahre lang für die Leipziger Neueste Nachrichten geschrieben hat. Sie zeichneten sich durch sachverständiges, treffendes Urteil aus; mancher berühmte Künstler suchte ihn in seiner Häuslichkeit auf, da sie Wert auf seine Kritik legten. Da fanden sie den Gelehrten meist am großen Pulte arbeitend vor, den anziehenden Charakterkopf auf Korrekturbogen gebeugt, oder einen Artikel schreibend, wobei der Gänsekiel gleichmäßige, ruhig abgemessene Buchstaben formte. Von seinen musikschriftstellerischen Artikeln wurde mancher in der „Neuen Musik=Zeitung" veröffentlicht. Auch bestand zwischen ihm und Robert Schumann sowie seiner Gattin ein freundschaftliches Verhältnis und niemand beklagte Schumanns tragisches Ende mehr als er. Im Jahre 1856 wurde Dörffel mit der Verwaltung der musikalischen Abteilung der Stadtbibliothek betraut, die er bis zum Jahre 1904 inne hatte. Ferner war der Verstorbene der Begründer der Dörffelschen musikalischen Leihbibliothek, die kostbare theoretische und geschichtliche Werke der Musik und wertvolle Partituren=Sammlungen barg. Sie lieferte seinerzeit den Grundstock zu der von Dr. Max Abraham ins Leben gerufenen „Musikbibliothek Peters". Als Korrektor arbeitete er für große Leipziger Musikverlagsanstalten, namentlich hatte die Edition Peters in ihm bis kurz vor seinem Tode einen umsichtigen, unermüdlichen Mitarbeiter. Im Jahre 1883 gab der Gelehrte im Auftrag der Direktion eine auf gründlichen Quellenforschungen beruhende Festschrift zur Einweihung des neuen Konzerthauses heraus, welche die Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte von 1781—1881 umfaßt. Auf diese umfangreiche Schrift wurde ihm 1885 von der Leipziger philosophischen Fakultät der Doktorgrad zuerkannt. Der Verewigte wird in der Musikwelt unvergessen bleiben. Sein Leben war ein arbeitsreiches und vielseitiges und könnte der jetzigen Generation als Vorbild dienen.

Elfriede Dörffel.

Musikbriefe

Berlin. Ein halber Musikwinter liegt wieder hinter uns: keine Kleinigkeit! Und doch auch kaum etwas, was über den Tag hinaus begeistern könnte. Der „Betrieb" ist schon zu maschinell geworden, als daß er rein künstlerischer Wirkungen noch immer fähig wäre. Vieles stürmt auf den Empfänglichen ein, doch es haftet nur wenig. Reine Kunst ist selten; sie wird so oft von Politik paralysiert. Tausend Kulissen hindern den freien Blick, und was hinter ihnen vorgeht, ist eher abscheuerregend, als im geringsten Sinne hoffnungspendend. Doch es soll hier nur sachlich registriert werden, was den Strom des Berliner Musiklebens bewegt und bestimmt. Aus der Fülle soll das Wertvolle, Eigenartige, etwa Zukünftige herausgehoben werden. Nicht Vollständigkeit ist nötig, sondern Scheidung. Die Staatsoper war und ist fleißig; ob mit Erfolg, das muß die nächste Entwicklung lehren. Eine saubere und musikalisch beseelte Neueinstudierung des „Tristan" eröffnete den Winter. Die Beseelung ging von Helene Wildbrunn aus, deren leidenschaftlich bewegter Isolde in Joseph Mann ein Tristan in Kleinoktav gegenüberstand. Das Orchester leitete Max Schillings blutvoller, als wir es sonst von ihm gewohnt waren. „Ritter Blaubart" von Reznicek brachte es bei der Erstaufführung zu einem starken Erfolg, der dem kraftvollen Werk aber nicht treu zu bleiben scheint. Als besonders wirksam zeigte sich der

zweite Akt, wohl der geschlossenste von den drei Aufzügen, deren letzter zum Schluß reichlich enttäuschte. Die Inszenierung war auf der Höhe der Leistungsfähigkeit unserer Oper. P. Aravantinos hatte die phantastischen Reize der leidenschaftlichen Dichtung Herbert Eulenbergs zu wirksamen und kontrastreichen Bühnenbildern eingefangen. Die musikalische Leitung hatte Leo Blech, der mit dem herrlichen Orchester Wunder an Präzision und Klangabstufung vollbrachte. In der Titelrolle wechselten seit der Premiere Karl Braun und Schützendorf ab; interessierte jene durch zwar einseitige, aber beseelte Gestaltung, so überragte dieser stimmlich bei weitem. An der Erstaufführung waren noch mit gutem Gelingen beteiligt die Damen Schwarz und Marherr-Wagner, sowie die Herren Henke, Stock, Zador, Helgers, Noë. — Ueber die jüngste Erstaufführung, die „Gezeichneten" von Schreker, wurde kürzlich an dieser Stelle berichtet. Zwischen den beiden großen Opernabenden lag ein Ballettabend, an welchem der treffliche, wenn auch nicht gerade modern orientierte Ballettmeister Heinrich Kröller eine eigene Pantomime „Amoretten" zu Musik aus Mozarts „Les petits riens", sowie Tanzszenen zum Donauwalzer und zu den „Geschichten aus dem Wiener Wald" und eine choreographische Szene „Der Musikant" nach Rhythmen aus Webers „Preziosa" vorführte. Das Stammpublikum nahm die erwünschte und gut geratene Abwechslung mit Freuden hin. Die nächste Erstaufführung Anfang Februar wird Richard Strauß' „Josephs-Legende" sein, die der Komponist selbst dirigieren will. — Wesentlich ungünstiger gestalteten sich die bisherigen Resultate am Deutschen Opernhause in Charlottenburg. Dort wird zweifellos auch gearbeitet, aber die Leistungen gehen kaum jemals über ein knapp provinzielles Mittelmaß hinaus. Lediglich des berühmten Namens wegen verdiente die Erstaufführung der „Revolutionshochzeit" von Eugen d'Albert Interesse. Aber man war enttäuscht. Der raffinierte Theatraliker zeigt sich in diesem Werk von keiner neuen, vor allem von keiner günstigeren Seite als bisher. Die drei Akte sind gegen den Schluß hin zu einem kolossalen Effekt aufgepulvert. Bis dahin schwelt die dramatische Flamme, und die Nahrung, der sie ihr Flackern verdankt, ist sehr herkömmlicher Natur: So ist es nur natürlich, daß sie bald verpuffte, und daß auch von der Aufführung nichts in der Erinnerung zurückblieb, als daß sie kaum geringe Ansprüche erfüllen konnte. Neueinstudierungen des „Rheingold" und des „Wilhelm Tell" zeugten von löblichem Bemühen, das im zweiten Falle gelegentlich das unfreiwillig Komische streifte. Das „Deutsche Opernhaus" ist, so bedauerlich diese Tatsache ist, auf dem toten Punkt angekommen. Nun warten wir mit ihm auf Zeichen und Wunder. — Unmöglich scheint es, die Konzertflut im Rahmen eines kurzen Berichts auch nur anzudeuten. Da geschah es zu Beginn des Winters, daß die Konzerte der vor anderthalb Jahren gegründeten „Neuen Musikgesellschaft (unter Hermann Scherchen) abgesagt wurden. So verschwanden diese eigensinnigen Bestrebungen, extrem moderne Musik in Berlin durchzusetzen, nach anfänglichen Scheinerfolgen von selbst wieder von der Bildfläche. Freilich tauchen dafür die Schatten des lange verheißenen „Anbruch" auf. Da geht's n o ch moderner und zügelloser her — ob noch unfruchtbarer, das mag der Ausgang des Winters lehren. Große Orchesterkonzerte („ordentliche" und „außerordentliche"), Kammermusikabende, Einführungsvorträge sorgen dafür, daß der „Anbruch" in Berlin vorläufig noch Oberwasser hat. Der meist herangezogene Dirigent dieser Konzerte ist Selmar Meyrowitz, der nach Scheinpflugs Weggang auch die volkstümlichen Konzerte des Blüthner-Orchesters übernahm. Er ist ein Routinier, der sich in jede Aufgabe schnell und intelligent hineinfindet. „Liegt" ihm etwas besonders (z. B. moderne Russen), so vermag er auch das Orchester zu hinreißenden Leistungen zu begeistern. Doch von Dauer ist seine Wirkung kaum; es fehlt ihr Persönlichkeit. In den Programmen des „Anbruch" spielen moderne Franzosen, Russen, Polen u. a. eine große Rolle. Von jungen Deutschen hört man kaum etwas. Nur Arnold Schönberg, als Haupt der jungwiener Expressionisten, genießt Heimatrechte in diesem Rahmen. Neuerdings ist Ferruccio Busoni als Komponist dort wieder hervorgetreten, wie er denn überhaupt stark im Vordergrunde des Berliner Musiklebens steht. Als Pianist errang er unbestrittene und wohlverdiente Erfolge mit zwei eigenen Klavierabenden, die in ihrer denkbaren Vollkommenheit, in der vollen künstlerischen Auswirkung einer zweifellos bedeutenden Persönlichkeit weit abseits von dem üblichen Betriebe standen. Sie sind um so unvergeßlicher, als sich Busoni nach sechsjähriger Abwesenheit zum ersten Male wieder hier zeigte. Sein großer Kollege Eugen d'Albert dagegen versagte zur gleichen Zeit; er spielte mit dem Publikum, indem er mit dem Klavier spielte. Die Enttäuschung war groß, und mit Recht wurde der Meister an Liszts nobles Wort: „Génie oblige" erinnert. — Kehren wir zu den Dirigenten zurück. Da stellte sich Franz Schreker, der neue Hochschuldirektor, als Dirigent vor; d. h. er i st gar keiner. Er ist nur ein so guter Musiker, daß er natürlich auch mit dem Orchester im Takt zu bleiben vermag, und daß er ihm bei der Wiedergabe eigener Werke besondere Wirkungen abgewinnen kann. Aber ein geborener Dirigent mit eigenen Maßen ist er nicht; dagegen sprechen auch nicht die „Achtungserfolge", die er als solcher immerhin errang. Sehr herzlich wurde Dr. Ernst Kunwald gefeiert, der aus der amerikanischen Internierung zurückgekommen war und mit einer wundervollen Aufführung der „Romantischen" von Bruckner aufs neue uns seinen Verlust schmerzlich fühlbar machte. Er wurde dann nach Königsberg als Leiter der großen städtischen Symphoniekonzerte engagiert. In einem Zyklus von „Meisterkonzerten" erschien mehrfach Bruno Walter an der Spitze der Philharmoniker. Seine musikalische Intelligenz ist nie zu unterschätzen, aber es gab in seinen Programmen allerlei, wozu er nun einmal kein inneres Verhältnis hat, z. B. die „Pastorale" und Brahms' „Zweite", die wir beide hier oft in wesentlich bedeutenderen Auslegungen hören können. Einen Sonderplatz errang sich Wilhelm Furtwängler als Dirigent der Symphoniekonzerte der Staatskapelle. Er begann mit einem streng klassischen Programm: Bach-Beethoven-Brahms, mit dessen Durchführung er sein Publikum völlig in Bann schlug. Seine starke Persönlichkeit, jugendlich unbeschränkt, hat etwas unbedingt Bezwingendes, zumal sie ganz hinter dem Kunstwerk zurücktritt. Es ist so gar keine Pose darin, wenn Furtwängler z. B. Bruckners „Siebente" abseits von der Gewohnheit, die wir zur Genüge kennen, in einem ganz neuen, eben echt Brucknerischen Lichte erstrahlen läßt. Wir erwarten von ihm noch herrliche Taten. Daneben traten Dirigenten wie Paul Scheinpflug, der mit dem Blüthner-Orchester einige „große" Abende veranstaltet, Theodor Müngersdorf, der, obwohl neu in Berlin, mit demselben Orchester gleich eine ganze Serie von Konzerten gibt, Hugo Reichenberger aus Wien, Oskar Fried, der wieder für Mahler warb und eine Suite aus „Daphnis und Chloë" von Ravel (eine zarte Musikpastete) zur Erstaufführung brachte, Fritz Busch, der mit echtem Temperament für Reger eintrat — sie alle, obwohl sie jeder ihre eigene Note haben, traten daneben sehr zurück. Sehr gern erneuerte man dagegen die Bekanntschaft mit dem Hamburger Gustav Brecher, dessen vornehme Art in Verbindung mit überragender musikalischer Intelligenz Orchester und Publikum fesselt. Mit großer Freude wurde Karl Muck nach seiner Rückkehr aus Amerika begrüßt. Er gehört, wenn auch als „Gelegenheitsdirigent", wieder zum festen Bestandteil der höheren Schicht des Berliner Musiklebens. Nenne ich den Namen Nikisch zum Schluß, so liegt darin kein Urteil, sondern nur das Eingeständnis, daß er uns zu vertraut ist, als daß wir ihn in solchem Zusammenhange noch zur besonderen Diskussion stellen möchten. Er ist immer der alte, d. h. der junge, und wir Berliner werden ihn immer lieben, auch wenn er gelegentlich in seinen Novitäten nicht gerade sehr wählerisch vorgeht. So brachte er von Braunfels „Phantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz", die ebenso wie die neue Symphonie von Reznicek zwar manches Fesselnde enthalten, im Rahmen eines Nikisch-Konzerts aber nicht bedeutungsvoll genug erschienen. — Die Kammermusik ist im wesentlichen durch das Klingler- und das Busch-Quartett vertreten; freie Vereinigungen vervollständigten die Reihen, die gelegentlich durch auswärtige Gäste bereichert werden. So erschien mehrfach wieder mit bestem Erfolge das Budapester Streichquartett, und in den Mitgliedern des Düsseldorfer Rheinischen Streichquartetts lernten wir frische und solide Musiker kennen, denen zu begegnen sich durchaus verlohnte. — Und nun die Heerscharen der Solisten: es ist unmöglich, auch nur ein annäherndes Bild zu geben. Genug: sie alle, alle, die wir gern auf dem Podium grüßen, waren und sind wieder vollzählig da, die Ivogün und Onegin, Elisabeth Schumann aus Wien und unsere einzige Emmi Leisner, Kirchhof vor der Abreise nach Südamerika, Jadlowker, unsere beiden Heldenbaritone Schlusnus und Schwarz, die Münchener Brodersen und Knote; von Pianisten, die alle längst ihren Stempel tragen: Rosenthal, Friedberg, Ansorge, Georg Bertram, Edwin Fischer, Leonid Kreutzer; unter den Violinisten zwei ganz seltene Gäste: Franz von Vecsey und Fritz Kreisler. Und so könnte man noch lange Spalten nur mit Namen füllen. — Meine Uebersicht würde aber empfindliche Lücken aufweisen, gedächte ich nicht der hervorragenden Leistung des Hochschulchores unter Siegfried Ochs in einer glanzvollen Aufführung der „Missa solemnis", sowie der energischen und segensreichen Tätigkeit, die der „Berliner Tonkünstlerverein" unter Leitung seines neuen Vorsitzenden Arnold Ebel in sozialer wie künstlerischer Hinsicht ausübt.

Hans Teßmer.

*

Braunschweig. In der ersten Hälfte des Winters pulsierte hier reiches musikalisches Leben, das Weiterbestehen des Landestheaters ist dank der Tüchtigkeit des Intendanten Dr. Hans Kaufmann gesichert, durchschnittlich fünf Opern in der Woche bei ausverkauftem Hause, Gastspiele in den kleineren Städten der Umgebung, Kammerspiele und musikalisch-literarische Abende im Festsaale des Schlosses usw. erhöhten die Einnahmen wesentlich, Stadt und Staat einigten sich in der Frage der Unterstützung: so wurde das lähmende Bewußtsein des wachsenden Fehlbetrags durch freudige Arbeitskraft verbannt. „Der Schatzgräber" von Franz Schreker hält sich im Spielplan, zum erstenmal übernahm der Intendant die Spielleitung Generalmusikdirektor Karl Pohlig dirigierte, Albine Nagel, Peter Unkel und R. Hofmüller sangen die Hauptrollen, auf diese Weise wurde eine Wiedergabe erzielt, die den Dichter-Komponisten entzückte. Später erklärte er öffentlich, daß er den zweiten und vierten Akt seiner Oper nirgends so schön wie hier gehört habe. Aehnlich sprach sich auch E. Humperdinck aus, dessen „Hänsel und Gretel" das übliche Weihnachtsmärchen ersetzt. Ausnahmsweise dirigierte K. Pohlig die erste Vorstellung und Albine Nagel sang Hänsel, dadurch erhielt die Oper ein ganz anderes Gesicht. „Die Jüdin" erschien nach längerer Ruhe, weil wir in E. Alsen, E. L. Hartmann, Peter Unkel, R. Stieber und L. Corvinus für die Hauptrollen vorzügliche Vertreter haben. Beethovens 150jähriger Geburtstag wurde natürlich durch „Fidelio" gefeiert, im übrigen bewegte sich der Spielplan im gewohnten Geleise. Der tüchtige Baßbuffo Fritz Voigt will uns verlassen, der erste Bewerber Capell (Magdeburg) genügte nicht; das neue Jahr wird

mit den „Meistersingern" eingeleitet, um dem zweiten B. Köhler (Freiburg i. Br.) Gelegenheit zu geben, seine Kräfte als Beckmesser zu erproben. Die wichtigsten Kräfte sind mit der Vorbereitung zu „Parsifal" beschäftigt, der für Anfang Februar in Aussicht gestellt ist. — Die Konzertsäle waren allabendlich besetzt, und es wurde meist gute Musik geboten. Der letzte Monat stand unter Beethovens Stern, der sogar den von Bethlehem zeitweise verdunkelte. Den Höhepunkt bildete das 3. Abonnementskonzert der Landestheaterkapelle mit der I. Symphonie, der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und der „Neunten", deren Schlußchor der Lehrergesangverein übernommen hatte. Mit diesem, dem Soloquartett: Gertr. Stretten-Nottbohm, K. Fenner, Peter Unkel und E. Hunold erkämpfte K. Pohlig, der alles auswendig dirigierte, einen seiner glänzendsten Siege. Er wurde jubelnd gefeiert, durch Lorbeer und Blumen ausgezeichnet. Die Generalproben Sonntagmorgens sind jetzt öffentlich und wie die Konzerte ausverkauft; im ersten führte sich hier Max Pauer (Stuttgart) mit dem Klavierkonzert (Es dur) von Liszt, im zweiten Gertrud Schuster-Woldan (München) mit dem Violinkonzert (g moll) von Max Bruch günstig ein. Im Sommer bildete Obermusikmeister H. Garbe ein zweites, das über 50 Mann starke „Philharmonische Orchester" und beteiligt sich zunächst mit 10 Volks-Symphoniekonzerten an dem öffentlichen Musikleben, als Beethoven-Feier brachte er z. B. „Coriolan"-Ouvertüre, das Klavierkonzert (Es dur) von Emmi Knoche meisterhaft gespielt, und die VII. Symphonie. Der Braunschweiger Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. J. Frischen (Hannover) brachte mit der Landestheaterkapelle „Fausts Verdammnis" von Berlioz, der Bach-Verein unter Musikdirektor A. Therig unter Mitwirkung von Gertr. Stretten-Nottbohm (Hamburg), Peter Unkel, hier, und Prof. Fischer (Berlin) Haydns „Jahreszeiten" zu erfolgreicher Aufführung. Einzelne Konzerte gaben unsere Vertreterin des Ziergesangs Else Lotte Hartmann mit dem Heldenbariton der Berliner Staatsoper Leo Schützendorf, Marie Bagier, Mara v. Goetz, Max Krauß (München), Emmi Leisner (Berlin), Rob. Kothe zur Laute, Walter Kirchhoff (Berlin), die Pianistinnen Emmi Knoche, Macie Osterloh, Edwin Fischer, Schmidt-Lindner, Witowski, Fr. Kwast-Hodapp, E. Nowowiejski, J. Schwarz, die Geiger: W. Burmester, Keller (München), Max Menge (Hamburg), Sidus Klein usw. Die übrigen Größen waren von lokaler Bedeutung, die Männergesangvereine, die durch den Krieg naturgemäß am meisten gelitten hatten, haben die klaffenden Lücken ausgefüllt und boten tüchtige, zum Teil ganz vortreffliche Leistungen. Gute Kammermusik vermittelten Emmi Knoche mit Kammervirtuos A. Bieler (fünf Cellosonaten Beethovens), die Triovereinigung: E. Schacht, E. Giemser, E. Steinhage, außerdem lud der Lessing-Bund die Quartette A. Rosé (Wien), Klingler und Premyslav (Berlin), Gewandhaus (Leipzig) und Rebner (Frankfurt a. M.) ein, so daß man häufig einem Verlegenheitsreichtum gegenüberstand. Die zweite Hälfte des Winters wird sich auf gleicher Höhe halten. Ernst Stier.

*

Eisleben. Im Dezember beging der hiesige städtische Singverein die Feier seines 40jährigen Bestehens und blickte damit auf eine Periode bedeutsamer Arbeit im Dienste der musikalischen Volkserziehung zurück. Im Jahre 1880 wurde er von Musikdirektor Lahse gegründet, der gerade am Tage der Jubelfeier 88jährig verschied. Bis 1890 stand der Verein unter seiner Leitung und erschloß den hiesigen Musikfreunden in diesem Zeitraum Chorwerke von Haydn, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller, Bruch und Brahms. Von 1890 bis 1906 leitete Otto Richter, jetzt Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden, den Verein, den er durch die Gründung einer noch jetzt bestehenden Vorschule für Chorgesang für seine Aufgaben besonders leistungsfähig machte; die Gründung des Bach-Vereins sollte dazu beitragen, das Interesse für Bach und seine Zeit zu wecken. Er legte besonderen Wert auf die klassische Periode, so daß Bach, Händel, Gluck, auch Schütz im Vordergrunde standen, ohne daß jedoch die Romantiker und ihre Epigonen, die bereits sein Vorgänger gepflegt hatte, zu kurz kamen. Er war bekanntlich ein besonders rühriger Vertreter der auf Volkskirchenkonzerte abzielenden Bestrebungen und hat auf diesem Gebiete bahnbrechend gewirkt. Auch sein Nachfolger, der jetzige Dirigent Dr. Hermann Stephani, hat diese Volkskirchenkonzerte, die teilweise sogar bei kostenlosem Eintritt und freiem Textprogramm stattfanden, fortgesetzt. Ueberdies verstand er es nicht nur, den Verein auf seiner bisherigen künstlerischen Höhe zu halten, die sich in zahlreichen Aufführungen klassischer Werke bekundete, sondern es gelang ihm auch, durch Eintreten für die neudeutsche Schule dem Verein ein Interesse zu sichern, das weit über die engen Grenzen der Stadt hinausreichte. Wagner, Liszt, Bruckner, Wolfrum, Reger, Schillings, A. Mendelssohn, Paul Gerhardt, Wolf-Ferrari, Hugo Kaun kamen in glanzvollen Aufführungen zu Worte, auch die beiden Händel-Bearbeitungen des Dirigenten, „Judas Makkabäus" (bisher 64mal aufgeführt) und „Japhta" (43 Aufführungen) wurden hier herausgebracht, der „Japhta" 1911 überhaupt zum ersten Male in Deutschland. Dem hohen künstlerischen Rufe des Vereins hat es Eisleben auch zu verdanken, daß das letzte Jahresfest des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland 1917 in seinen Mauern gefeiert wurde. — Als Festaufführung zum 40jährigen Jubiläum brachte der Verein Haydns „Jahreszeiten" mit dem besonders im Sopran und Tenor vorzüglich besetzten Solistenterzett Lina Schneider-Rausch, Fritz Huttmann und Bill Fiedler zu prächtiger Wiedergabe.

Gelsenkirchen. Bislang ist unsere Industriestadt kaum als Stätte, die auch der Kunstpflege rege und ernste Aufmerksamkeit widmet, beachtet worden. Je mehr aber das rheinisch-westfälische Industriegebiet für Deutschland Bedeutung gewinnt und die hiesigen Stadtverwaltungen vor die Alternative gestellt werden, ihrer schwer im Bergwerk und vor dem Feuer schaffenden Bevölkerung geistig hochwertige Kost zu bieten, desto offensichtlicher muß auch das auf diesem kulturell bedeutsamen Gebiet Geleistete zutage treten und anerkannt werden. Unsere städtische Musik- und Theaterkommission, die schon im Vorjahre nichts unversucht gelassen hat, künstlerisch auf die breiten Volksschichten einzuwirken, sicherte sich auch diesmal das Dortmunder und Bochumer städtische Orchester unter persönlicher Leitung ihrer oft gefeierten tüchtigen Dirigenten, Wilh. Sieben und Kapellmeister Rud. Schulz-Dornburg, zur Veranstaltung von mehreren Symphonie- und Volkskonzerten. Das erste derartige Konzert brachte u. a. Beethovens V. Symphonie. Außerdem bot der Berliner Violinvirtuose Geza v. Kresz ein Violinkonzert von Bach, die schwierige g moll-Fuge mit voraufgehendem Präludium und Beethovens Violinromanzen in technischer Vollendung und seelischer Vertiefung. Das zweite Konzert war zugleich Beethoven-Feier. Es ehrte des großen Meisters Schaffen würdig durch die Wiedergabe der vom städtischen Musikverein gesungenen Chorphantasie, der Eroica und Prof. Max Pauers (Stuttgart) klassisch beredte Ausdeutung des c moll-Klavierkonzerts. Im ersten Volkssymphoniekonzert spielte Fritz Malata (Frankfurt a. M.) Liszts Es dur-Klavierkonzert mit virtuosem Schwung, während das Orchester zu Berlioz' „Harold in Italien" und Liszts „Tasso" führte. Die zweite gleichartige Veranstaltung galt Bruchstücken aus Rich. Wagners Musikdramen und stellte das reife Können des Kölner Heldentenors Karl Schröder in den Mittelpunkt. Der ersten kammermusikalischen Erbauungsstunde dienten Frida Berger, Käthe Pabst-Heß und Arno Schmidt mit Klaviertrios von Haydn und Beethoven. Die heimatstädtischen Künstler führten sich günstig ein. Drei Konzerte des Storsberg-Chores beschäftigten sich unter der emporstrebenden Leitung von Max Storsberg mit a cappella-Weisen alter Meister im musica sacra-, Weihnachts- und Volksliedstil. Die Leistungen festigten den guten Ruf des fleißigen Chores. Als mitwirkende Solisten erregten die befähigten Organisten F. Schmidt (Köln) und K. Seubel (Münster) lebhafte Aufmerksamkeit. Des städtischen Musikvereins erste Veranstaltung (Musikdirektor Jopte) galt der Ausgrabung des Mozartschen „Idomeneo". Die sorgfältige Wiedergabe der für den Konzertsaal bearbeiteten Oper hatte nicht nur musikhistorisches Interesse, sondern war eine ideale Tat. Im Gelsenkirchener Männerchor (Musikdirektor Geyr), der sich u. a. mit Gelingen für die schwere Komposition „Sabbatfrühe" von L. Kempter einsetzte, fesselten auch die Solisten Prof. E. Döring und Marg. Döring-Möllendorff durch virtuoses Cello- und Klavierspiel. — Die Erschwerung und Verteuerung der Operngastspiele durch Verpflichtung des künstlerischen Personals aus Essen (Opernsänger) und Bochum (Orchester), einen technisch unvollkommenen Bühnenapparat, die Ausleihung der Kostüme von einer Düsseldorfer Firma und die Unsicherheit rechtzeitigen Eintreffens der Kulissen bezw. Ausstattungssachen hat die Theaterkommission veranlaßt, zu beschließen, in diesem Winter nach den Aufführungen von „Don Juan" und dem „Waffenschmied" die Veranstaltung weiterer Opern zu unterlassen. M. V.

*

Halberstadt. Im Sommer hat sich ein städtisches Orchester auf gewerkschaftlicher Grundlage gebildet, das Musikdirektor Fritz Hellmann, den Dirigenten der ehemaligen hiesigen, in der ganzen Provinz als vorzüglich bekannten Kapelle des 27. Infanterie-Regimentes zu seinem Leiter erwählte. Angekündigt wurden 6 große philharmonische und 8 Volkssymphoniekonzerte im Stadttheater. Zeigten schon die ersten Konzerte, daß in den Proben sehr fleißig und gewissenhaft gearbeitet wird, so ist heute festzustellen, daß Hellmann aus dem neu zusammengetretenen Orchester einen Klangkörper geschaffen hat, der hohe Ansprüche befriedigt und dessen Bläserensemble nahezu als erstklassig bezeichnet werden muß. Die philharmonischen Konzerte boten an größeren Werken bisher Weingartners G dur-Symphonie, „Im Walde" von Raff, deren erster Satz sich am wirkungsvollsten erwies, Liszts Tasso und zum Beethovenfesttag die V. und VII. Symphonie nebst der dritten Leonorenouvertüre. Im ersten Konzert war der Solocellist des Leipziger philharmonischen Orchesters, Fritz Bühling, erschienen, von dem man lieber ein anderes als d'Alberts undankbares und ermüdendes Konzert gehört hätte, in dem er allerdings eine glänzende Technik zeigen konnte. Eine Andante von Cui gab Gelegenheit, sich an dem seelenvollen, warmen Spiel des Künstlers restlos zu erfreuen. Milda Hornickel aus Leipzig hatte im zweiten Konzert großen Erfolg mit der Agathen-Arie und mit Orchesterliedern von Liszt und Strauß. Konzertmeister Kobin aus Magdeburg spielte zur Beethovenfeier des Meisters Violinkonzert technisch und musikalisch hervorragend. — Die ersten Volkskonzerte widmeten je einen Abend Mozart, Beethoven und Schubert, Wagner und nordischen Komponisten. Dr. Bennedik.

*

Heidelberg. Das durch Philipp Wolfrum zur Musikstadt gewordene Heidelberg nimmt äußerst regen Anteil am musikalischen Leben. — Ein großes, fast zu großes Programm hat sich der Bach-Verein gestellt, der als Totenfeier das Brahmsche Requiem und zum Gedenken Beethovens dessen Trauerkantate auf den Tod Kaiser Josephs II. und die C dur-Messe wiedergab. Die Aufführungen

unter Universitätsmusikdirektor Dr. H. M. Poppens Leitung litten etwas unter den Quantitäten. — In die Leitung der städtischen Symphoniekonzerte teilten sich Dr. Poppen und Musikdirektor Paul Radig. Nennung verdient aus der Ueberfülle des hier Gebotenen die Aufführung von Teilen aus Händels Oper „Alcina" in der Bearbeitung von Dr. Georg Göhler. Durch Frau Pos-Carloforti, die mit hervorragenden Stimmitteln und starker dramatischer Gestaltungskraft sang, und die stilvolle Wiedergabe der Instrumentalteile durch Mitglieder des städtischen Orchesters erhielt der Abend über seinen historischen Wert hinaus künstlerischen Gehalt. Unter persönlicher Leitung des Komponisten hörten wir Hermann Grabners Orchestervorspiel (beim letztjährigen Tonkünstlerfest in Weimar uraufgeführt) in einer Umarbeitung, die dem Werk einheitlichere Form und Rundung gab. Das bisweilen stark nach Pfitzner weisende Werk fand großen Beifall. Höhepunkt war der erste Gastdirigentenabend mit Hermann Abendroth (Köln) am Pult. Er begann mit einer vorbildlichen Wiedergabe der Egmont-Ouvertüre, brachte neben einem Händelschen Concerto grosso „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und gipfelte in Johannes Brahms mit der c moll-Symphonie, deren Ausführung auf seltener Höhe stand. — Stunden künstlerischer Weihe von beglückender Innigkeit bereitete uns der Berliner Domchor, der im ersten Teil seines Konzertes in wunderbarer Reinheit ein 16stimmiges Crucifixus von Caldara und einen Teil aus Palestrinas Missa Papae Marcelli sang. — Festtage schuf das „Landessymphonieorchester für Pfalz und Saarland", das zweimal mit seinem hervorragenden Leiter, Prof. Ernst Boehe, hier war und Triumphe feierte. Das erste Mal war Celeste Chop-Groenevelt Solistin, das andere Mal gab Prof. Felix Berber von seinem reichen Können. Den Ausklang der Konzerte bildete Bruckners III. Symphonie und Beethovens Siebte in einer Wiedergabe voll trunkenen dionysischen Taumels. — Die Vereinigung der Kammermusikfreunde (Seeligsche Kammermusik-Konzerte) hatte die Karlsruher Bläservereinigung zu einer Beethoven-Feier und das Schörg- und Wendling-Quartett zu Kammermusik-Konzerten verpflichtet. Erwähnenswert ist die gute Aufnahme des d moll-Streichquartetts von Schönberg, gespielt vom Rosé-Quartett. Heidelberg scheint nach wie vor ein guter Boden für neue Musik. — Wertvolle musikalische Beiträge lieferte die noch nicht lange bestehende „Kammerorchester-Vereinigung" unter Leitung des Direktors der städtischen subventionierten Musikakademie Paul Gies, einer fein empfindenden Dirigentennatur. Meister des Generalbaß-Zeitalters wurden bevorzugt. Concerti grossi, Konzerte für ein oder mehrere Soloinstrumente und Bachsche Kantaten fanden stilgerechte Reproduktion. Uraufgeführt wurde Hermann Grabners Konzert im alten Stil für drei Violinen (Verlag Grüninger, Stuttgart). — Alte wurzelständige Volkskunst vermittelte Maria Philippi in einem reizvollen Volksliederabend. Für neuere Komponisten (Julius Weismann, Erich J. Wolff, E. Faltis und Arnold Mendelssohn) setzte sich mit Erfolg Therese Funck ein, von Paul Schramm am Flügel famos unterstützt. — Konrad Ansorge und Karl Friedberg spielten Beethoven. Ansorge robuster — Beethoven der Titan schwebte ihm vor —, Friedberg durchgeistigter, beide überzeugend in ihrer Art.

*

Konstanz. Die Konzertsaison setzte sehr früh ein, man hörte sehr viel Gutes, aber auch viel Mittelmäßiges. Ein großer Teil der Konzertprogramme war unserem deutschen Großmeister Beethoven gewidmet. Den Reigen der Konzerte eröffnete Otto Keller (Violine) und W. Backhaus (Klavier) mit drei Violinsonaten Beethovens, denen in einem zweiten Konzert drei weitere Violinsonaten desselben Meisters, dieses Mal mit Prof. Schmid-Lindner am Flügel, folgten. Auch das Wendling-Quartett besuchte uns wieder und spielte drei Beethoven-Quartette. Der Höhepunkt dieses Abends war zweifelsohne Op. 74 (Harfenquartett), während Op. 132 a moll nicht ganz befriedigen konnte. Der Trioabend einer Leipziger Kammermusikvereinigung (Wagner-Münzel-Koelbel) hinterließ nach der technischen Seite den besten Eindruck, musikalisch wurden die Werke von den jungen Künstlern nicht ganz erschöpft. In diesem Konzert wirkte Kammersänger Alfred Kase mit. Einen sehr hübschen Liederabend gab die einheimische Konzertsängerin Frau A. Dietrich-Bosch. Die Abonnementskonzerte (Musikalienhandlung Barth & Rebholz) eröffnete das Berberquartett aus München, das mit der Wiedergabe des Streichquartetts Op. 74 d moll von M. Reger ganz Hervorragendes leistete. Leider war die Zusammenstellung des Programms keine ganz glückliche (Schumann Op. 41 Nr. 3, M. Reger Op. 74, J. Haydn Op. 74 Nr. 3). Der Höhepunkt der bis jetzt veranstalteten Konzerte war unbedingt das zweite Abonnementskonzert, Liederabend von Emmy Leisner. Am Flügel Prof. Schmid-Lindner. Diese Künstlerin mit ihrer edlen, klangvollen Stimme und ihrem tiefen musikalischen Empfinden nimmt mit Recht einen ersten Platz unter unseren Liedersängerinnen ein. Nach dieser wundervollen Leistung hatte Gretel Stückgold im 3. Konzert dieses Zyklus einen schweren Stand, doch gelang es auch ihr, das Publikum zu fesseln. Außerdem hörten wir noch zwei Liederabende (Musikalienhandlung Hug & Co.), den Stuttgarter F. Fleischer und die einheimische Konzertsängerin Frau Sartori-Graf. Bei F. Fleischer fällt vor allem seine feine Charakterisierungskunst auf. Von den zwei Symphoniekonzerten (Obermusikmeister Bernhagen) war der letzte Abend Beethoven gewidmet. Zum Schluß wären noch zwei Chorkonzerte zu erwähnen: Badenia-Beethoven-Abend (Direktion Seminarmusiklehrer L. Haupt; Solisten: Musikdirektor K. Bienert, Klaviersonate Op. 10 Nr. 3, Chorfantasie Op. 80; Fünfgelt, Freiburg, Beethoven-Lieder) und Männer-gemischter Chor „Bodan", Direktion Musikdirekter K. Bienert (Beethoven — Brahms — Schubert). A.

*

M.-Gladbach. Die erste Winterhälfte brachte uns eine verhältnismäßig große Zahl von Konzerten, in deren Vordergrund drei Cäcilia-, vier Symphonie- und fünf Volkssymphoniekonzerte unter Hans Gelbkes Leitung standen. An Chorwerken wurde Händels Messias mit den Solisten: Maria Philippi (Basel), Cäcilie Valnor (Köln), G. A. Walter (Berlin) und Dr. Ligniez (Frankfurt), sowie Berlioz' Fausts Verdammung mit Lotte Leonard (Hamburg), Antoni Kohmann (Frankfurt) und Kammersänger Fenten (Mannheim) aufgeführt. Bruckners II. Symphonie, Beethovens III., VII. und VIII., Schumanns III. Es dur, Regers Mozart-Variationen, eine Uraufführung der Orchestersuite von Robert Bückmann, Mahlerlieder mit Orchester u. a. waren die Hauptwerke der Symphoniekonzerte, in welchen Riele Queling (Köln) Mendelssohns Violinkonzert, Heinz Eccarius von hier Beethovens Es dur-Klavierkonzert, Karin Rayas-Svendlin Tschaikowskys b moll-Konzert, Hedwig Meyer (Köln), die im letzten Augenblick für Karl Friedberg einsprang, Beethovens G dur-Konzert, Hans Treichler (Bochum) Beethovens Violinkonzert spielten. Sämtliche Aufführungen wurden am darauffolgenden Tage als Volkskonzerte wiederholt und weitesten Kreisen unserer Industriestadt zugänglich gemacht. Von den Kammermusikabenden ist ein Trioabend der Kölner Herren Bram Eldering, Feuermann und Uzielli, ferner ein Liederabend des Münchener Kammersängers Brodersen erwähnenswert.

*

Stettin. Das Konzertleben unserer musikfreudigen Stadt scheint auch diesen Winter den gewohnten Verlauf zu nehmen, überall arbeitet man mit Hochdruck und wirklich gute Musik zieht das Publikum in Scharen an. Die Konzerte des Musikvereins, des vornehmsten musikalischen Instituts hierselbst erfreuten sich wieder ausgezeichneten Besuches. Den Reigen eröffnete ein Kammermusikabend des Wiemann-Trios, das an Stelle von Hugo Kolberg eine in der Kammermusik längst bewährte tüchtige Violinistin in der Person von Frau Kth. Pioch-Wild erhalten hat. Rob. Schumanns poesiereiches Trio (Op. 63, d moll) eröffnete den Abend und Ernst Roters kühn, mit allen klanglichen Finessen aufgebaute Trio-Rhapsodie (Op. 7, a moll) beschloß denselben in hervorragender Wiedergabe; Eleanor Schloßhauer-Reynolds erregte mit ihrem dramatischen Alt und gesanglicher Kultur in Liedern von Brahms und Theodor Streicher berechtigtes Aufsehen. Die Symphoniekonzerte standen wieder unter der helleuchtenden Führung Wiemanns. Haydns Militärsymphonie G dur hörte man in solch liebevoller Ausdeutung gern einmal wieder; die Haydn-Variationen von Brahms bekundeten feinste musikalische Durcharbeitung, während Ewel Stegmann als Virtuose wie als Musiker dem symphonischen Charakter des Violoncell-Konzertes von Dworschak gerecht wurde. Festlich in jeder Beziehung war die Beethoven-Feier, sowohl die VIII. Symphonie wie die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 erweckten stürmischen Beifall, nicht minder des Meisters Violinkonzert, das die temperamentvolle Edith v. Voigtländer mit überlegener Sicherheit beisteuerte. Was Chordisziplin heißt und vermag, das bewies uns Wiemanns plastische Wiedergabe des Requiems von Brahms und der Bachschen Reformationskantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild"; auch die Solisten Käte Hörder und Gerhard Jekelius sollen nicht unerwähnt bleiben. Mit Spannung erwarteten alle Musikfreunde die mit kühnem Wagemut von unserem talentvollen Stadttheaterkapellmeister Clemens Krauß und seiner bedeutend verstärkten Stadttheaterkapelle herausgebrachten beiden Symphoniekonzerte. Sein Orchester ist an seine impulsive großzügige Führung gewöhnt und versteht seiner künstlerischen Auffassung zu folgen. Hierdurch wurde am ersten Abend besonders die symphonische Dichtung „Tod und Verklärung" von Rich. Strauß zu einem Erlebnis, nicht minder das restlose Ausschöpfen der jeweiligen Stimmung in Tschaikowskys V. Symphonie. Schuberts C dur-Symphonie und Werke von Berlioz und Bizet verhalfen auch den zweiten Abend glänzend zu gestalten. Mit einem Edvard-Grieg-Abend zeigte der Schützsche Musikverein, der sich zu 300 singenden Mitgliedern aufgeschwungen hat, daß sein hervorragender Chormeister Willy Süßke auf dem Wege ist, dieser Vereinigung eine führende Stellung im hiesigen Musikleben zu schaffen. Die Leistungsfähigkeit des Chors trat besonders in „Olaf Trygvason" in der „Landerkennung" und in dem prächtigen „Herbststurm" hervor. Hansmaria Dombrowski, ein junger reichbegabter Musiker, erst kürzlich mit dem Meyerbeer-Preis der Berliner Hochschule ausgezeichnet, bewies als Dirigent eines Symphoniekonzertes mit Werken von Haydn und Schubert (gesamte Rosamunden-Musik), daß er trotz seiner Jugend und orchestralen Unerfahrenheit das Zeug zum Emporsteigen hat. Die Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung bot wie gewöhnlich vom Besten das Beste; ihr haben wir es zu verdanken endlich die persönliche künstlerische Bekanntschaft Hans Pfitzners gemacht zu haben. Mit Prof. Karl Flesch hörten wir eine ungemein fesselnde Wiedergabe seiner e moll-Sonate Op. 27, während Mientje Lauprecht van Lammen, mit dem Komponisten am Flügel, einen reichen Strauß der herrlichsten Pfitzner-Lieder spendete. Selbstverständlich hat auch die R.-W.-G. des Geburtstages unseres Beethoven gedacht; Edwin Fischer spielte die drei Beethovenschen Klavierkonzerte Nr. 3, 4 und 5 mit souveräner Beherrschung; Clemens Krauß war ihm mit seinem Stadttheaterorchester ein wertvoller Helfer. Der Brahms-Zyklus des Premyslav-

Quartetts mit dem auch als Pianisten nicht hoch genug zu bewertenden Clemens Krauß ist bereits bis zum zweiten Abend gediehen, die künstlerische Ausbeute war in jeder Hinsicht bedeutend. Sigrid Onegin zeigte wieder in einem Schubert-Abend ihre feingepflegte Gesangskunst. Was uns die Abonnementskonzerte der hiesigen Konzertdirektion E. Simon bis jetzt gebracht haben, war erstklassig. Es genügt nur die Nennung der illustren Namen Joan Manen, Alex. Petschnikoff, Willy Burmester, Claudio Arrau, Walter Gieseking, von dem wir einmal Großes erwarten, Frida Kwast-Hodapp, Xaver Scharwenka, Alfred Kase, Hermann Jadlowker, Elisabeth Ohlhoff, Josef Schwarz, Franz Steiner. Zwei Kammermusikabende der Vereinigung der Berliner Staatsoper und der Berliner Triovereinigung begegneten starkem Interesse. Von unseren einheimischen Künstlern sei der Klavierabend des hochbegabten Erich Rust besonders hervorgehoben, ebenso der frische, leichtbeschwingte Sopran Martha Jühlfs. Marie Köhn-Blum, unsere unvergessene und unersetzte Soubrette vom hiesigen Stadttheater bewies an einem Bernh.-Sekles-Abend, sie sang den geschlossenen Zyklus „Aus dem Schi-King", daß sie auch auf dem heißen Boden des Konzertpodiums heimisch ist. J. Zarest.

*

Wiesbaden. Hier gab es bereits im September eine sogenannte „Herbstwoche" mit Festopern im Theater und Festkonzerten im Kurhaus: berühmte Gäste und Gastdirigenten (darunter Schillings und Abendroth, die uns aber nichts Neues zu sagen wußten). Intendant Dr. Hagemann führte sich wunderlicherweise mit einer Neubearbeitung der Offenbachschen „Großherzogin von Gerolstein" ein; besann sich dann aber eines Besseren und brachte die Einakteroper „Micarema" von J. Brandts-Buys, ein kleines Ehebruchsdrama, durch allerlei karnevalistische Zu- und Umstände abgemildert. Sehr hübsche pikante Musik. Eine weitere Neuheit war Pfitzners „Christelflein": viel zu hübsche zartpoetische Musik für dies symbolisch gemeinte Kindermärchen, das für Erwachsene doch wohl allzu kindisch angelegt ist. Im Kurhaus erfreute Musikdirektor Schuricht durch eine prachtvolle Aufführung von Bruckners Neunter Symphonie mit dem nachfolgenden Tedeum, und machte uns (mit seinem Cäcilien-Verein) auch mit Wolf-Ferraris feinromantischem Oratorium Vita Nuova bekannt. Unter Prof. Mannstädt gelangte in den Theaterkonzerten eine Symphonie C dur von F. Woyrsch zu Gehör — trotz mancher bedeutsamer Einzelheiten nicht konzentriert genug, um nachhaltig zu fesseln; Flesch spielte ein sehr interessantes Violinkonzert von Dohnanj und Fr. Kwast-Hodapp das gewaltige Klavierkonzert von Reger. Von Dohnanj lernten wir auch im Künstlerverein durch das Schörg-Quartett ein wertvolles Streichquartett Des dur kennen; und ebenda spielte P. Grümmer eine neue Cellosuite von Hans Gál, die entschieden aufhorchen machte und jedem zu empfehlen ist, der sie so schön spielen kann — wie P. Grümmer. Der Dezember gehörte, wie selbstverständlich, Beethoven. Die Neunte Symphonie im Theater, die Missa solemnis im Kurhaus, allerlei Kammermusik im Künstlerverein durch Mannstädt (Klavier), den Kölner Geiger Strub und Cellist Brückner — Höhenkunst. O. D.

*

Wien. Sieht man von den kleineren Eindrücken des Tages ab, so bleiben von dem bisherigen Teil des Musikwinters drei größere Begebnisse in der Erinnerung. Zu Beginn der Mahler-Zyklus, wie ein Echo des Amsterdamer Festes, eine Entschädigung für uns, die die böse Valuta nicht über die Grenze läßt. Das Programm umfaßte alle Symphonien, das Lied von der Erde, von Orchesterliedern einige aus dem Wunderhorn, die eines fahrenden Gesellen und die Kindertotenlieder. Alles unter Oskar Frieds außerordentlicher Leitung. Selbstverständlich daß in einem solchen Riesenprogramm das in verhältnismäßig knapper Zeit zu absolvieren war, nicht alles bis ins kleinste nach Wunsch gelingen konnte. Aber man spürte — und nicht zuletzt an dem erfreulich hohen, und immer noch steigenden Rang, den sich das Symphonieorchester (die Notgemeinschaft des „Konzertvereins"- und „Tonkünstler"orchesters) wieder errungen hat — die ernste künstlerische Arbeit, die von Mahler gelernt hat, daß Studieren über Nichtprobieren geht. Die Präzision dieses Studiums ist imponierend und zeigt sich in der blitzenden Blankheit aller Details nicht minder als im großen Aufbau. Fried versteht seinen Mahler den zweiten vielleicht noch kongenialer erfassend als den ersten, und stellt ihn mit überlegener Sachlichkeit dar, freilich die rechte Absicht bisweilen übertreibend, didaktisch unterstreichend, und mit einer Vorliebe für langsame Tempi, die nicht durchwegs die meine ist. Im ganzen eine gewaltige Leistung auch von seiten aller Mitwirkenden, der Singakademie, des Philharmonischen Chors, der Solisten Charlotte Sauermann, Eleanor Reynolds-Schloßhauer, der Herren Schubert, Weil und Lindberg und ein ungeheurer Erfolg, trotz Herrn Prof. Krebs in Berlin, der sich verbittet, daß „Mahler jetzt neben Schönberg dem deutschen Volke durchaus als Genie aufgebrummt werden soll", der sich die „Terrorisierung durch eine kleine Clique verstiegener Journalisten" nicht länger gefallen lassen wird, und mit seiner Entdeckung, daß die Kindertotenlieder „schrecklich eintönige und langweilige", ja „nichtssagende Musik" sind, sich in der Musikgeschichte einen Ehrenplatz unter allen Beckmessern gesichert hat. — Die zweite Gruppe bemerkenswerter Begebnisse gehört den Fremden: Frankreich, Schweden, Italien. Wo gibt es noch nationale Eigenart? Die harmonische und orchestrale Entwicklung verwischt das Bodenständige, Urtümliche immer mehr, wie die moderne Großstadtzivilisation den nationalen Charakter, verwischt das Ursprüngliche zu einem charakterlosen internationalen Brei. Nationale Akzente wirken fast wie Rückfall, Rückschritt und Absicht, nicht mehr als gerade gewachsene Natur. So bei den Schweden eine „piccola sinfonia" von Kurt Atterberg, die aus Original-Volksmotiven aufgebaut ist, weshalb es der Komponist „vorgezogen hat, dem Werke eine diminutive Form zu geben und die thematische Arbeit auf ein Minimum einzuschränken". So bei den Italienern Edoardo Granellis, des gewandten, unitalienisch eleganten Dirigenten Opernarie aus „Anna Karenina", die plötzlich alle irisierenden Schleier unorganischer, anempfundener Modernität weit von sich wirft und schamlos sich bewährter, reißerischer, sinnlich-spekulativer Bajazzo-Operntradition in die erfolgwinkenden Arme wirft. In beiden Fällen immer noch das Sympathischere, weil Echtere. Was die Schweden unter ihrem einfach-tüchtigen Dirigenten, Hofkapellmeister Adolf Wiklund noch brachten, war farblos-konventionelle Gelegenheitsmusik, wie Oskar Lindbergs gut gesetzte Festpolonaise, oder epigonenhaft vergebliches Bemühen sich zu Strindbergs Riesenmaß aufzubäumen, wie die seinen Manen gewidmete Symphonie von Ture Rangström gern möchte, die mit gewaltiger Gebärde Keulen schwingt, die aus Pappe sind. Orchestral anregender des Dirigenten Tondichtung „Sommar", obwohl die instrumentale Phantasie, die den ersten reizvollen Effekt eines nordischen Sommernachtstraums geschaffen hat, auf die Dauer kaum die Beengtheit des thematischen Einfalls auszugleichen vermag, der sich erst unter den Strahlen der Frühsonne zu wärmerem Leben entfaltet. In der feinen Ziselierung des Orchesters begegnet sie sich mit den jüngeren Italienern, weniger mit dem pseudo-modernen „momento dramatico" Granellis, der weinende Trauer und tobende Verzweiflung gegenüberstellt, oder G. Mulés simpler Kantilene, die eine „Nacht in Taormina" als Opernintermezzo schildert, deutlicher mit Riccardo Zandonais angenehm impressionistischen Stizzen „Primavera in Val di sole" mit ihrer hoch entwickelten Kunst, in Orchesterfarben zu malen, Waldes- und Bachstimmungen mit der sinnlich und artistisch reizvollen Manier der Jung-Franzosen fast mehr vor das Auge als vor das Ohr zu zaubern. Am überraschendsten aber äußert sich eine höchst gesteigerte Klangphantasie in den Werken Ottorino Respighis, „Fontane di Roma" und „Gnomenballade". Den harmonischeren Eindruck hinterläßt die besonders geschmackvolle und anmutige Schilderung von vier der berühmten römischen Brunnen in der verschiedenfarbigen Beleuchtung der Tageszeiten. Ländliche Morgendämmerung, vergnügtes Tagesgeplätscher übermütiger Najaden und Tritonen, mittäglich rauschender Festzugspomp des dreigezackten Gottes, abendliches Verdämmern unter melancholischem Glockengeläute — dies alles ergibt ein kleines, formgerundetes, beinahe symphonieartiges Gebilde, das überreich an Klangwundern dem aufhorchenden Genießer immer neue Probleme stellt. Weit weniger artig, wenn auch technisch ebenso bewundernswert die grausige (der Wiener sagt in solchem Falle: grausliche) Ballade mit ihren abstoßenden, an die blutrünstigen symphonischen Dichtungen des alternden Dworschak gemahnenden, in das lächerlichste, verschmockteste Deutsch übertragenen Details von zwei wilden Weibern, die einen „faselnden Gnomen" rauben, vergewaltigen und nachher umbringen. Literarisch orientierte, illustrierende Programmusik, spannende, in Atem haltende Darstellung. — Die Franzosen waren durch Ravel vertreten, mit dessen Werk und Person man gerne nähere Bekanntschaft machte. In einem Orchesterkonzert brachte Oskar Fried die „Rhapsodie espagnole" nach berühmtem Muster gleich zweimal, was übrigens keineswegs langweilig war. Hier wie überall bewährt sich der kultivierte ästhetische Geschmack des Franzosen, der bei aller Freiheit der Form und harmonischer Entwicklung asiatisch-bolschewistische Zügellosigkeit verabscheut, und seiner Rameau- und Couperin-Tradition eingedenk bleibt, der Tradition der Einfachheit, des mehr spielerischen Musizierens, der tönend bewegten Form. Beweisend dafür ein frühes Werk, wie die anmutige Klaviersonatine ebenso wie seine letzten, der Klavierzyklus „tombeau de Couperin", den bald nachdem Helene Lampe-Eibenschütz meisterhaft gespielt hat, und das Klaviertrio, dessen unerhörten Schwierigkeiten nur Meister wie Casella im Verein mit Lehner und Hartmann, den Stützen des ungarischen Quartetts, gewachsen sind, und das ich in seiner melodischen Fülle unbedingt für sein bestes halte. Auch die Suite nach dem Ballett „Daphnis und Chloe" ist in ihrem Schlußsatz mit dem rasenden Wechsel zwei- und dreiteiliger Rhythmen eine tolle, hinreißende Sache, wie denn überhaupt Ravel als gebürtiger Baske den älteren Verwandten Debussy an Saft, Blutfülle, Rhythmus und Temperament weit überragt. Aehnlicher ist er ihm in impressionistischen Klangskizzen der Klaviersachen, und im larmoyanten Psalmodieren seiner Gesänge (etwa „Sheherazade"), von denen uns zwei „chants hébraïques", zumal das sehr merkwürdige „énigme éternelle" haften blieben, als einziges Exemplar einer Kunstform, für die die Franzosen nicht einmal einen Namen haben, „un — lied". — Als die Gäste gegangen waren, blieben wir unter uns und — feierten Beethoven. Das ist die dritte Gruppe der Ereignisse. Gottlob fand sich noch ein Beethoven-Haus ohne Erinnerungstafel, was schleunigst gut gemacht wurde, auch das Titelblatt der „Eroica" mit dem berühmten radierten Loch war wieder zu sehen. Und wir feiern unentwegt den 150. Geburtstag wie im vergangenen Jahre den 149., und wie wir im nächsten bestimmt den 151. feiern werden, und den 94. Todestag dazu! — Man kann sich darauf verlassen, daß die unvergleichlichen Rosés die Quartette heuer genau so vollendet spielten wie in den vergangenen Jahren, Weingartner — wenn ihn die ausländischen Valuten für kurze Zeit freigeben — die Symphonien genau so virtuos ohne Probe

dirigiert wie stets in den Philharmonischen Konzerten, die Gesellschaftskonzerte genau so unstudiert-beiläufig verlaufen, ob man nun Christus am Oelberg oder die Ruinen von Athen ausnahmsweise statt Bach aufführt. Für die Trägheit, welche dieselbe ist, wenn das Programm gemacht und wenn es aufgeführt wird, gibt es gar nichts Bequemeres als solch ein gedankenloses Feiern, und für das gedankenlose Publikum nicht minder. Der einzige Furtwängler, der etwas Leben in die Bude bringt und das Kunststück zuwege bringt, sogar mit der Chorfantasie zu interessieren. Es wäre ein Glück, wenn er die Philharmoniker übernehmen könnte und wir Herrn Weingartner, der auch die Volksoper im Stich gelassen hat, endgültig seinen argentinischen Peso-Millionären überließen!

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

Kunst und Künstler

— Zu dem Artikel in Heft 8 d. N. M.-Z. „Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen Kirchenmusik" von Dr. Benno Ziegler. Mitten in der Bewegung der katholischen Kirchenmusiker stehend glaube ich dem verehrten Herrn Verfasser für sein mannhaftes Eintreten für die katholische Kirchenmusik und ihre Jünger danken zu müssen. Daß gerade die „Neue Musik-Zeitung", ein so altbewährtes und angesehenes Blatt, das ich persönlich — nebenbei bemerkt — schon seit 18 Jahren lese, uns seine Spalten leiht, begrüße ich aufs lebhafteste; ich möchte den Wunsch äußern, daß noch einige so sachlich und fachlich gehaltene Aufsätze folgen. Gleichzeitig möge man mir gestatten, zwei entschuldbare Irrtümer richtig zu stellen, die dem Herrn Verfasser unterlaufen sind. Im Drange der sich schlagenden Ereignisse hat das bisherige Verbandsorgan des „Allgemeinen Deutschen Organistenvereins" (Sitz Düsseldorf) seinen Titel geändert; es heißt nicht mehr „Der Katholische Organist", sondern „Monatshefte für Katholische Kirchenmusik" (und erscheint bei Aloys Mecke in Duderstadt in Han.). Der „Allgemeine Deutsche Organistenverein" aber ist auf listige Art zersplittert worden, um unter Führung eines „Geistlichen Beirates" (Arbeitgeber) mit den übrigen Kirchenbediensteten zusammen einen neuen Verband zu gründen. Ein Teil der katholischen Organisten der Diözese Köln ist mit hinübergezogen. Die größere Mehrzahl jedoch schloß sich dem seit einem Jahre bestehenden „Reichsverband deutscher Kirchenbeamten" in München an, der allerdings nicht unter Führung und Einfluß eines „Geistlichen Beirates", also eines Arbeitgebers, steht.

Essen-Altenessen. Ant. Alex. Knüppel,
Schriftl. d. „Monatshefte für Kath. Kirchenmusik".

— Die seit 1908 bestehende Spohr-Gesellschaft in Kassel hat in den letzten Jahren eifrig an dem Ausbau eines Spohr-Museums gearbeitet, dessen Gründung Heinrich Stein, dem Direktor des Kasseler Spohr-Konservatoriums, zu verdanken ist, der auch die Leitung des Museums in Händen hat. Die Sammlungen sind bereits so weit vorgeschritten, daß sie demnächst der Oeffentlichkeit werden zugängig gemacht werden können.

— Die Wiener Regierung übernimmt, wie verlautet, Archiv und Instrumente der Hofmusik-Kapelle, noch nicht aber diese selbst. Ueber diesen Teil der Frage der Erhaltung des berühmten Kunstinstitutes schweben noch Verhandlungen.

— Dr. Karl Hagemann, Intendant des Staatstheaters in Wiesbaden, ist von einer Gruppe bedeutender südamerikanischer Impresarios eingeladen worden, im Laufe des Jahres 1922 mit einem aus allerersten Kräften bestehenden Ensemble in Italien, Spanien und Südamerika eine Reihe von Opern und klassischen Operetten zur Aufführung zu bringen, die sämtlich nach Entwürfen bekannter Maler ganz neu ausgestattet und nach den Grundsätzen moderner Regie durchaus stilvoll inszeniert werden sollen. Es wird dadurch beabsichtigt, dem Auslande einen Eindruck von den Leistungen moderner deutscher Opernkunst zu vermitteln.

— Emmi Leisner unternimmt zurzeit eine große Konzertreise durch die skandinavischen Länder. Die Künstlerin erntete überall, vor allem in Christiania, enthusiastischen Beifall. Die Presse bezeichnet sie als die weitaus überragende deutsche Altistin. Im März wird Emmi Leisner in einem der Muellerschen Abonnementskonzerte, die schon manchem Künstler den Weg nach Stuttgart gebahnt haben, auftreten.

— Wilhelm Furtwängler errang mit mehreren Konzerten im Stockholmer Konzertverein sensationelle Erfolge. Besonders wird in der schwedischen Presse die Aufführung der „Neunten" als ein das Stockholmer Musikleben weit überragendes Ereignis gefeiert.

— Der Oberregisseur der Frankfurter Oper, Alois Hofmann, wurde als Professor an die Wiener Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst berufen.

— Felix Fleischer, der vormalige lyrische Bariton der Stuttgarter Oper, wurde dem Leipziger Stadttheater als Nachfolger Kases verpflichtet.

— In Stuttgart hatte Grete Visconti, eine Schülerin Max Pauers und technisch hervorragend begabte Pianistin, großen Erfolg.

— Joseph Mann, der vielgerühmte Berliner Tenor, ist zum ersten Male nach Stuttgart gekommen und hat sich stürmischen Beifall ersungen. Die Kunst des Sängers ist in der Tat groß, aber doch zu sehr an die Bühne gebunden, um das Ideal eines reinen Konzertgesanges restlos erfüllen zu können.

— Der Komponist Kamillo Horn in Wien, über den in diesem Heft (S 157) eine Abhandlung enthalten ist, feierte seinen 60. Geburtstag.

— Unsere Mitarbeiterin Emmi Freisleben in Arnau a. d. E. veranstaltet mit großem Erfolge zu Wohltätigkeitszwecken pädagogische Hauskonzerte.

— Nach Neuyorker Blättern erzielte Willem Mengelberg bei seinem ersten Auftreten als Dirigent des National-Symphony-Orchesters mit Werken von Strauß und Mahler großen Erfolg. Ihn wird, wie bereits gemeldet, Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck teilweise ersetzen, der in Amsterdam Wohnung nehmen wird, um vorläufig für drei Monate die Leitung der von Mengelberg dirigierten philharmonischen und Chorkonzerte zu übernehmen.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Aus Berlin wird der Tod des Komponisten und Schriftstellers Johannes Doebber, der ein Alter von 55 Jahren erreichte, gemeldet.

— Geheimrat Dr. Oskar von Haase, Seniorchef der Firma Breitkopf & Härtel, ein Sohn des bekannten Kirchenhistorikers P. v. Haase, ist am 26. Januar unerwartet verschieden. Wie um den deutschen Musikverlag, die Buchdruckergenossenschaft u. a. m. hat sich der Verstorbene um die Internationale Musikgesellschaft die größten Verdienste erworben. Auch literarisch ist Oskar v. Haase mit wertvollen Arbeiten an die Oeffentlichkeit getreten.

— Der frühere Leiter des Baseler Männerchors, Musikdirektor Ernst Kempter, ein gebürtiger Bayer, ist in Basel, 81 Jahre alt, gestorben.

— In Prag ist Jakob Virgilius Holfeld, der Nestor der Prager Klavierpädagogen, im Alter von 86 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Die Uraufführung von Mraczeks Oper „Ikdar" in der Dresdener Staatsoper brachte dem Komponisten erst nach dem letzten Akte starken Erfolg. Bericht folgt.

— Beethovens Fidelio ist unter Klemperers Leitung zum ersten Male in Barcelona mit Melanie Kurth, Dr. Schipper und Gläser gegeben und mit Begeisterung aufgenommen worden.

— Adrian Beecham, der 16jährige Sohn Sir Thomas Beechams, hat eine Oper: „Der Kaufmann von Venedig" komponiert, die in London am 1. Februar zur Aufführung gelangt sein soll. Der junge Komponist, der bereits seit seinem sechsten Jahre sich mit dem Komponieren beschäftigt, hat, wie wir früher mitgeteilt haben, schon zwei Opern, ein Ballett und verschiedene kleinere Werke geschrieben.

— Hermann Zilchers symphonischer Zyklus „Hölderlin" hatte bei seiner Uraufführung in Frankfurt a. M. unter Oppenheims Leitung einen starken Erfolg.

Vermischte Nachrichten

— Der so lang verachtete Leierkasten soll jetzt reformiert werden. Der Vorsteher der Londoner Musikschule, Sir Hugh Allen, hat auf einer Konferenz der englischen Musikgesellschaft zu dieser Tat aufgefordert. Er hob hervor, daß der Leierkasten eines der wichtigsten Verbreitungsmittel der Musik sei und diese Kunst selbst an Ohren dringe, die sie sonst nie erreicht. Daher dürfe man nicht dulden, daß diese Instrumente, die die vorzüglichsten Träger der Verbreitung guter Musik unter den Volksmassen seien, nur für die niedersten Gassenhauer mißbraucht würden, und er schlägt vor, von nun an auf den Drehorgeln Menuette von Bach und Händel, Walzer von Tschaikowski und ähnliche klassische Musikstücke zu spielen. Der Inhaber der größten Drehorgelfabrik in England, Pasquale, hat zu diesem wohlgemeinten Vorschlag Stellung genommen. Er meinte seinerseits, auch er würde lieber gute Stücke für die Leierkästen bringen, wenn es das Geschäftsinteresse zuließe. Die Engländer seien aber so unmusikalisch, daß sie solche Sachen auf der Drehorgel nicht hören wollten. Ueber die Art, wie er jetzt die Musikstücke für die Drehorgel auswählt und die allerdings sich nicht nach den berufensten Kunsturteilen richtet, sagte er: „Ich gehe in den bekanntesten Musikalienläden herum, kaufe mir die gangbarsten Lieder und sehe, ob sie sich für die Drehorgel eignen. Die besten und beliebtesten Stücke werden dann ausgewählt." Soweit die M. Z., der wir den Artikel entnehmen. Hoffentlich wird das Studium dieser ernsten Frage auch in Deutschland aufgegriffen und mit dem nötigen Nachdrucke betrieben! Welche Aussichten für die Zukunft, wenn der künftige Orgelmann erst die 9. Symphonie auf der Walze haben wird. ...

— Aus England kommt weiter die erfreuliche Nachricht, daß die gute Gesellschaft der ekelhaften modernen Tänze überdrüssig geworden und zu ihrer alten Vorliebe für den Walzer zurückgekehrt ist. Bei uns scheint daran noch nicht gedacht zu werden.

Schluß des Blattes am 27. Januar. Ausgabe dieses Heftes am 17. Februar, des nächsten Heftes am 3. März.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 11

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Ein Beitrag zur Psychologie des Orchesterliedes.

Von Walter Abendroth.

Das moderne Lied mit Orchesterbegleitung, das sogenannte „Orchesterlied", hat dem genauen Beobachter, ungeachtet seiner vereinzelten Vorläufer in den Arien mit Orchester, wie sie in der Vor-Beethovenschen Zeit dann und wann geschrieben wurden, als eine durchaus neuartige Kunstform zu gelten, herausgeboren aus dem Geiste der künstlerischen Revolution seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Das Orchesterlied verhält sich zu jenen alten Arien, ja sogar zur Form des klassischen Liedes, etwa wie das Wagnersche Gesamtkunstwerk zur alten Oper oder die symphonische Dichtung, selbst die programmatische Symphonie Mahlers, zur klassischen Symphonie. Sie alle erblicken in den besagten älteren Formen wohl ihre leiblichen Väter, jedoch nicht das geistige Stammland, die geistige Welt, aus welcher sie ebenso neu und ursprünglich hervorgetreten sind, wie ihre materiellen Ahnen. Wie der Mensch, entgegen allen modernen Anschauungen, in Wirklichkeit absolut nicht bloß die ewige Wiederholung seiner Eltern ist, sondern zu dem, was er als seine Körperlichkeit von ihnen ererbt hat aus dem allgemeinen geistigen Ursprungsgebiet als sein ewig erneutes, jedesmal wieder neues Eigenes seine Individualität hinzufügt, so, genau so, vollziehen sich die Fortschritte auch im Fortpflanzungsprozeß der Kunstformen, wobei wir, vorsichtshalber, für das Allgemeine „Fortschritt" nur im zeitlichen Sinne gebrauchen wollen. Dieser Vergleich mit dem Menschen geschieht hier keinem poetisierenden Symbolismus zuliebe, sondern zum Mittel der Illustrierung dessen, was gemeint ist einerseits, andererseits, um von vornherein jedem Einwand zu begegnen, der in diesem Sinne gegen die folgenden Ausführungen und die vorangegangene Behauptung etwa erhoben werden könnte. — Rein äußerlich hat sich ja die Entstehung und Entwicklung des Orchesterliedes dadurch verwirklicht, daß der Liederkomponist, von jeher dem großen Publikum gegenüber in seiner Wirkung durch die Raumverhältnisse der Konzertsäle gehemmt, welche jede Feinheit, jede letzte Intimität des Klaviers auch unter den Händen des größten Meisters dieses Instrumentes irgendwie verflattern läßt, sich des neu erblühten Universalinstrumentes, des Orchesters, bemächtigte, um mit seiner Hilfe auch die Massen zu ergreifen, was ihm im eigentlichen Sinne des „Ergriffen-seins" bis dahin schwer ermöglicht war. Dadurch wurde das Lied von dem Charakter und der Bestimmung der Kammermusik zur Bedeutung der symphonischen Kunst erhoben. Hierdurch wurde es in die Lage gebracht, wie früher den kleinen in der „Kammer" vereinigten Kreis, jetzt den großen Kreis, die Gemeinde, zu ergreifen[1]. Der andere, geistige Entstehungsgang kam diesem äußeren entgegen, ausgehend vom Gedanken der symphonischen Musik in der Form, wie sie Wagner als psychologisches Element seiner Dichtung parallel laufen ließ. Aus dem Grundquell der modernen Kunst, dem Wagnerschen Wort-Ton-Drama, abstrahierte Liszt das bloß musikalische Drama, die symphonische Dichtung, abstrahierte Mahler die lyrische Szene mit Wort und Ton. Ich nenne vorsätzlich gerade Mahler, obschon z. B. auch Strauß als einer der ersten mit Orchesterliedern hervortrat. Aber während in den allermeisten Fällen Strauß' Orchesterlieder ebensogut als einfach in die Orchestersprache übersetzte Lieder der klassischen Art gelten können, sehen wir in Mahlers Lieder-Zyklen: „Lieder eines fahrenden Gesellen" und „Kindertotenlieder" einen gänzlich neuen Typus vor uns, sehen wir hier Lieder, die in ihrer Folge ein Drama bilden, welches wir nur nicht im Original erleben, sondern in milder Dämpfung, in Reflexionen lyrischer Nachwallungen, welche den Wandlungen des eigentlichen Dramas folgen. Wir erschauen die Seele nicht während des Dramas, sondern nach dessen Ablauf und das Drama so, wie es sich nachträglich in der Seele dessen, der es *wirklich* erlebte, spiegelt. Aus der Tatsache dieses eigentlich dramatischen Charakters ergibt es sich denn auch als sehr verständlich, daß die Klaviertranskriptionen dieser Mahlerschen Lieder immer als Surrogat wirken, was beispielsweise bei denen von Strauß nicht so sehr oder gar nicht der Fall ist. So ergibt sich eine Unterscheidung zwischen zwei Arten des Orchesterliedes: solche, die es geworden sind, um die Wirkung, die sie sonst nur im intimen Raume ausüben könnten, auch auf Massen auszubreiten — diese stellen im Grunde genommen keinen neuen Typus dar —, und solche, die es sein *müssen*, weil sie auf keine andere Weise das sagen könnten, was sie zu sagen haben — diese bilden den neuen Typ, der wohl am reinsten stets in Form von Lied-Folgen nach Art der Mahlerschen erscheinen wird. Hat doch Mahler selbst schon ein gewisses Ideal dieser Form aufgestellt in seinem Wunderwerk: „Das Lied von der Erde", dieser Symphonie, die keine „Symphonie" ist, sondern ein einziges großes Lied, ein einziger herrlicher Gesang! — Hatte das klassische Lied den Charakter einer innigen Selbstbetrachtung des Singenden, die an keine Teilnahme eines größeren Kreises appellierte, so stellt sich das neue Orchesterlied als eine kühne Neugeburt der uralten Rhapsodie dar; die ist sein geistiger Urahne. Die Erzählung, die sich an viele Menschen wendet und jeden zum Mitgefühl bewegen möchte, das ist der geistige Kern des Orchestergesanges. Es ist die Form, die *reine* Form, welche das religiöse Oratorium in haltloser Schwankung zwischen Gegenwartsdrama und Nachbetrachtung zu suchen schien, wobei keines von beiden zu überzeugendem Ausdruck gelangen konnte: weder das Drama, noch die Betrachtung darüber, die Erzählung davon. Ist und bleibt doch *das* das Bewunderswerteste und Erstaunlichste der Matthäus-Passion, daß es ein Genius vermochte, mit diesem Zwitterstil als Handwerkszeug ein so überwältigendes Kunstwerk zu formen; — aber das ist mit solcher Kraft auch nur einmal so gelungen, daß es für alle Generationen Gültigkeit behält. Dort bewirkte der erhabenste Stoff bei einem der ewig Einzigartigen die grandiose Inspiration, die alle Klüfte der Form übersprang. Wo dieser Stoff nicht die Quelle war, in den sog. „weltlichen" Oratorien kann der heutige Mensch sich ohne Heuchelei fast nur der Autoritäts-

[1] Hierbei sei auch gleich ohne Umschweife zugestanden, daß jede Kammermusik, sowie jedes lyrische Gedicht, in größeren Räumen vorgetragen, als für welche sie schon ihrem Namen nach bestimmt sind, niemals die Fülle ihres Gehaltes erschöpfend und zwingend dem für ihre Mittel unverhältnismäßigen Hörerkreis darzubieten vermögen.

achtung ergeben, niemals aber mehr starke Genüsse daraus schöpfen. Der Beweis, daß keine Dauerkraft in der Form war, daß sie ein Versuch, ein Suchen war. Denn alle gefundenen Formen behalten dauernde Wirkung. Und die Form, die damals tastend gesucht wurde, hat für den seriösen Stoff Wagner gefunden, für den „weltlichen“ Mahler in seinen Orchestergesängen. Jetzt haben wir Rhapsodie und Drama in reinlicher Scheidung, beide der großen Menge zugewendet. Möge sie hören!

Zu Ferdinand Meisters 50. Geburtstag.

Von Constantin Brunck (Nürnberg).

Ferdinand Meister? Wer ist das? höre ich die Nichtberufsmusiker fragen, denn seine aufopferungsreiche soziale Tätigkeit ist in breiter Oeffentlichkeit noch kaum bekannt geworden. Aber jeder Musiker, zumal jeder Dirigent, wird Auskunft geben können. Ich hoffe es wenigstens. Wohl jeder hat in früheren Jahren von dem sozialen Elend der Theaterkapellmeister gehört. Erste Kapellmeister waren kaum besser entlohnt wie Chorsänger oder Bühnenarbeiter. Die mühselige und verantwortungsvolle Tätigkeit des „Korrepetierens“, d. h. des Einstudierens der Gesangspartien mit den Sängern und dem Chor geschah an den Provinztheatern zumeist von „Volontären“, die für ihre täglich 10 Stunden und länger währende Arbeitsleistung überhaupt nichts bezahlt bekamen, ja für die Aussicht, auch einmal dirigieren zu dürfen und dadurch Hoffnung auf ein eigenes Engagement als Kapellmeister zu bekommen, wohl noch schweres Geld dazu bezahlten. Eine verhängnisvolle Rolle spielten dabei viele „Theateragenten“, die nicht nach Befähigung des Bewerbers sondern nach seiner Zahlungsfähigkeit die freien Stellen besetzten. Für die Konzertdirigenten waren die Verhältnisse nicht besser, das Volontärunwesen wegen der geringen Anzahl der freien Stellen sogar noch schlimmer. Umgekehrt war es notwendig, dem „Drucke von unten“ ein Gegengewicht entgegenzusetzen, dem Dirigenten die Autorität zu schaffen, die ihn befähigte, seine künstlerischen Forderungen sowohl den Musikern und Sängern gegenüber, wie gegen die (natürlich oft in erster Linie den Geschäftsstandpunkt einnehmenden) Theater- und Konzertleitungen zu vertreten. Es lag die Idee sehr nahe, durch Organisation der Dirigenten den Mißständen entgegenzutreten. War der einzelne machtlos, so konnten sie zusammengeschlossen durch gemeinsame Forderungen, im Notfall unter Androhung von Streik und Boykott günstigere Abmachungen erzwingen. Die Gewerkschaften, die Organisation der Theaterdirektoren, der Orchestermusiker und ähnliches gaben lehrreiche Vorbilder. Der Erkenntnis des Notwendigen folgte die Tat.

Ferdinand Meister, damals Hofkapellmeister in Pyrmont (Waldeck) und von Hause aus nicht unvermögend und dadurch wirtschaftlich soweit unabhängig, daß er den Kampf gegen Agenten und Musikgeschäftsunternehmer wagen konnte, schuf im Jahre 1909 zusammen mit Musikdirektor Kämpfert (Frankfurt a. M.) diese Dirigentenorganisation durch die Gründung des „Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter“. Er mag wohl damals die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens unterschätzt haben, die sich rasch bergehoch auftürmten. Welch ungeheure Arbeit war allein notwendig, die unglaubliche Nachlässigkeit und Trägheit der meisten Musiker in allen geschäftlichen und sozialen Dingen zu überwinden. Tausende von Werbedrucksachen und Briefen, Reisen, Besuche, Versammlungen waren notwendig, um nur einen bescheidenen Grundstock von Mitgliedern zu werben. Sofort setzten natürlich auch die Gegenwirkungen der wirtschaftlichen Gegner ein. Endlose wirtschaftliche Verhandlungen, Prozesse, aufklärende Aufsätze und Vorträge, Schlichtungsgutachten, Vertragsentwürfe, Stellenvermittlung, neue Werbetätigkeit forderte ungeheure Opfer an Zeit, Arbeit und auch an Geld. Aber nun zeigte sich, daß Meister der rechte Mann am rechten Ort war, der Idealist, der keine Arbeit halb tut, sondern das einmal Begonnene und als richtig und notwendig Erkannte auch zu Ende führt: „Und wenn die Welt voll Teufel wär, es muß uns doch gelingen.“ In Nürnberg wurde ein eigenes Büro errichtet und nach Verlauf einiger Jahre das größte Opfer gebracht, das ein Künstler bringen kann, das Opfer der eigenen künstlerischen Tätigkeit, damit er sich ausschließlich seiner sozialen Aufgabe widmen konnte.

Der Entschluß erscheint doppelt hochherzig, wenn man sich die äußeren Umstände klar vorstellt. Ferdinand Meister (geboren am 25. März 1871 in Wiesbaden) entstammte einer hochangesehenen Musikerfamilie, hatte bei Reißmann, Riemann, Löwengard und anderen eine gründliche musikalische Ausbildung erfahren und sich nach mehrjähriger praktischer Lehrzeit in einer zehnjährigen Tätigkeit als fürstlich-waldeckscher Hofkapellmeister einen sicheren Ruf als hochbegabter Dirigent erworben. Zumal die sommerlichen Musikfeste in Bad Wildungen, bei denen hauptsächlich zeitgenössische Tondichtungen zur Aufführung kamen, hatten seinen Namen rühmlich bekannt gemacht, so daß er, der auch auf vielen Konzertreisen schöne Erfolge hatte, sich eine ehrenvolle künstlerische Laufbahn versprechen konnte. Dies alles gab er auf für eine ehrenamtliche Tätigkeit voll Aerger und Anfeindungen, die noch obendrein große persönliche Geldopfer erforderte. Das Opfer war nicht vergebens, denn Meister (der Hofrattitel brachte ihm später wenigstens eine kleine äußere Anerkennung) verband mit dem Wollen auch das Können. Seine große organisatorische Begabung, ein nicht gewöhnliches diplomatisches Talent, das ihn befähigt, auch weitgehende Gegensätze auszugleichen und schroff einander gegenüberstehende Meinungen miteinander zu versöhnen, zeitigten erfreuliche Erfolge. Der Verband hat heute mehr als sechshundert Mitglieder und alle Dirigenten von Ruf gehören ihm an. Die wirtschaftliche, soziale und künstlerische Stellung der Orchester- und Chorleiter hat sich wesentlich gehoben (wennschon sie durch die Gleichgültigkeit und den Eigennutz vieler noch immer nicht ideal ist). Normalverträge sind aufgestellt, die Bezahlung, Rechte und Pflichten feststellen. Weitgehende Stellenvermittlung macht vom Agententum unabhängig. Eine große Musikalienbibliothek dient der Weiterbildung der Mitglieder; eine Unterstützungskasse wurde geschaffen, die während des Krieges viel geleistet hat; eine Altersrenten-, Witwen- und Waisenkasse ist im Entstehen begriffen. In allen künstlerischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten finden die Verbandsmitglieder Rat und Unterstützung. Tausende von Briefen kommen und gehen alljährlich zur Erledigung all dieser Geschäfte, die ein großes Büro mit mehreren Angestellten erfordern. — Dazu übernahm Hofrat Meister noch den Vorsitz des „Nürnberger Künstlerbundes“ und des von ihm gegründeten „Verbandes der konzertierenden Vereine“. Und doch war seine Arbeitsfreudigkeit damit noch nicht befriedigt . . .

Das philharmonische Orchester in Nürnberg, das schon seit Anfang 1914 als Genossenschaft auf Teilung konzertierte, war durch den Krieg und die darauffolgenden Wirren vor die Gefahr des Zusammenbruchs gestellt. Die Stadtverwaltung, die schon für das Theater große Zuschüsse leisten muß, erklärte sich außerstande, das Orchester ausreichend zu unterstützen. Wieder war es Ferdinand Meister, dessen organisatorische Begabung und Opferwilligkeit den Ausweg fand. In Anlehnung an bestehende Musikvereinigungen gründete er den „philharmonischen Orchesterverein“, der alle Musikfreunde der Stadt vereinigen und den Orchestermitgliedern feste Entlöhnung mit Pensionsrechten gewährleisten sollte. Die gesamte geschäftliche Verwaltung übernahm wieder Hofrat Meister ehrenamtlich selbst. Wer weiß, was es bedeutet, für ein 50 Mann starkes Orchester heute Brot zu schaffen und gleichzeitig die künstlerischen Bedürfnisse einer Großstadt zu befriedigen, der kann die Arbeitslast ermessen, die er sich damit aufbürdete. Nürnberg ist keine Kunststadt, sondern ein Industrieort, von dessen Bevölkerung vier Fünftel Fabrikarbeiter und kleine Angestellte und der Rest zum großen Teil Geschäftsleute mit recht nüchterner Weltanschauung sind. Da gab es mühselige Werbearbeit genug; Verhandlungen mit dem Stadtrat, mit den Orchestermitgliedern, deren durch die Teuerung leider nur zu berechtigte hohe Gehalts-

forderungen nicht in wünschenswertem Maße befriedigt werden konnten; da gibt es täglichen Geschäftskleinbetrieb von der Aufstellung des nächsten Konzertprogrammes, von der Ausgabe eines neuen Abonnements oder der Zeitungsinserate an bis zum Vertragsabschluß mit konzertierenden Vereinen oder Künstlern. Und bis heute hat Ferdinand Meister, in dessen Händen tatsächlich die Gestaltung des größten Teiles des Nürnberger Konzertlebens und die ganze schwere Verantwortung dafür ruht, es zuwege gebracht, das Orchester nicht nur wirtschaftlich flott, sondern auch die Darbietungen auf einer ansehnlichen künstlerischen Höhe zu erhalten und insbesondere die zwei bis drei Symphoniekonzerte, die allwöchentlich unter der künstlerischen Leitung von Kapellmeister Aug. Scharrer (dessen Berufung nach Nürnberg gleichfalls Meisters Verdienst ist) gegeben werden, in den Vortragsfolgen so abwechslungsreich und interessant zu gestalten, daß der Besuch ein hocherfreulicher ist. Auch die zeitgenössische Musik findet dabei Berücksichtigung, soweit es die leidige Geldfrage irgend zuläßt. Dabei drängt Meister sich nie an die Oeffentlichkeit, die große Masse des Publikums kennt kaum seinen Namen. Aber immer hilfsbereit, schlicht, ruhig und gleichmäßig freundlich hat er sich die Zuneigung und vertrauensvolle Verehrung aller erworben, die ihn kennen, und ich kann meinen Wunsch zu seinem fünfzigsten Geburtstag nicht besser zusammenfassen als: Möge er den von ihm geleiteten Organisationen, Verbänden und Vereinen noch recht viele Jahre gesund, frisch und arbeitsfreudig erhalten bleiben, zum Heile der Kunst!

Der Kampf um Pfitzner.

Von Dr. Erwin Kroll (München).

Mag man über Berechtigung und Wirkungen unserer großen politischen Umwälzung denken wie man will, der sachlich Urteilende wird mit Trauer oder Aerger, vielleicht auch mit Schadenfreude feststellen, daß sie unserem Geistesleben einstweilen wenig genützt hat. Vielmehr läßt sich nicht leugnen, daß auch unter den Vertretern des Schrifttums Exemplare vom Typus gewisser revolutionärer Minister, Polizeipräsidenten oder Stadträte zu finden sind, bei denen man nicht weiß, was man mehr bestaunen soll, ihre Selbstsicherheit oder ihre durch keinerlei Sachkenntnis beschwerte gänzliche Ahnungslosigkeit. Schon vor dem Kriege krankte die deutsche Musikästhetik und Musikkritik an übler Zerfahrenheit; völlige Entfremdung war zwischen Künstlern und Kunstgelehrten eingetreten; eine bedauerliche Tatsache, die angesichts der Kluft, die sich allmählich zwischen dem Volksempfinden und der Oberschicht der Schaffenden aufgetan, nicht Wunder nehmen konnte. Heutzutage aber sind wir in ein Gewirr von ästhetischem Schiebertum, politischem Fanatismus und unreiffster Journalistik hineingeraten, aus dem heraus ein Weg zu einer einheitlichen Kunstauffassung nur durch strengste Selbstbesinnung möglich erscheint. Daß die Propheten des musikalischen Fortschritts ihr Evangelium allenthalben ausposaunen, ist menschlich durchaus begreiflich. Denn wenn jemand glaubt, es gehe fortwärts mit uns, mag er auch verkünden, wie herrlich weit wir es gebracht. Allein die Frage des musikalischen Fortschritts ist so ganz einfach nicht zu beantworten. Als ein Teil unserer Gesamtkultur unterliegt auch die Musik den Gesetzen der allgemeinen Entwicklung, und wie sehr die Ansichten über diese verschieden sind, mag nur die Erwähnung Oswald Spenglers und seiner Kritiker lehren. Gewiß, es gibt einen Fortschritt (im Sinne eines Besser-, Vollkommenerseins) innerhalb zeitlicher Begrenztheit im Technischen und Formalen (Naturhörner — Ventilhörner; Sonatenform!). Anders aber steht es um die Frage, ob im Gesamtverlauf der Musik eines oder gar aller Völker eine fortschreitende Entwicklung nach von vornherein erkennbaren Zielen sich nachweisen läßt, oder ob es immer nur ein Weg zwischen gleichhohen Gipfeln ist, den wir, unkundig seiner Tiefen und Krümmungen, zurücklegen. Zumal in Zeiten, wo das instinktive Gefühl des Wendepunktes einer Kultur aufkommt, wird die Unsicherheit darüber, ob wir noch im Abstieg (der ja auch ein Fortschreiten zum nächsten Gipfel sein kann), oder schon wieder im Aufstieg begriffen sind, am stärksten sein.

Ich halte es für ein großes Verdienst Pfitzners in seinen ästhetischen Schriften („Vom musikalischen Drama", „Futuristengefahr", „Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz"), die Frage des musikalischen Fortschritts vom Standpunkte einer einheitlichen und erlebten Kunstauffassung beantwortet und so wieder in den Streit der Meinungen gestellt zu haben. Schade nur, daß Pfitzner keinen ebenbürtigen Gegner gefunden hat; denn die ästhetische Rauferei, die sich um ihn erhoben hat, kann man schwerlich ernst nehmen. Sie zeigt vielmehr den Tiefstand unseres musikalischen Schrifttums in erschreckendem Maße. Bedenkt man, daß ein Fortschritt im Gebrauch künstlerischer Mittel im Sinne ihrer Verfeinerung durchaus noch nicht eine allgemeine Fortentwicklung zu bedingen braucht, daß sogar ausgesprochen reaktionäre Komponisten sich sehr fortschrittlicher Mittel bedienen können, so wird man es verstehen, daß Pfitzner, der sich ja nicht selten einer an Schreker und Schönberg gemahnenden Harmonik und Kontrapunktik bedient, auch in seinen um den Begriff des musikalischen Einfalls gruppierten ästhetischen Schriften mancherlei verkündet, was ebensogut von — Kandinsky stammen könnte. Und doch trennt ihn eine Welt von diesen Neutönern. Daß der Komponist des „Palestrina" „am Ende einer großen Zeit" stehe, würde man fühlen, auch wenn er es nicht ausdrücklich in seiner letzten Schrift betont hätte. Ob es aber nun mit der Romantik vorbei ist, vermögen wir ebensowenig zu entscheiden, wie wir die musikgeschichtliche Sendung Pfitzners ermessen können. Denn dazu fehlt es uns an Abstand und kritischem Maßstab. Seine Kunst ist unzeitgemäß und dem Volke fremd; das ist kein Vorzug, aber nicht seine Schuld. Andere Komponisten versuchen von der Romantik loszukommen und aus der Zeit oder dem Volksempfinden heraus zu schaffen. Aber sie erzielen keine reinen Wirkungen, weil ihrem Schaffen die selbstverständliche formale Bändigung fehlt. Pfitzner aber ist vielleicht der einzige der Lebenden, der, allerdings das Erbe einer großen Vergangenheit verwaltend, noch die Einheit zwischen Eigenpersönlichkeit und Formenausdruck zu wahren weiß.

Ist es das Schicksal dieser Abgeschlossenheit, daß sie Haß erregt, wo sie die Geister zur Besinnung und Sammlung mahnen sollte? Man will uns einreden, daß auch der musikalische Expressionismus mancherlei Züge an sich trage, die auf ein Ringen um formale Gestaltung weisen. Einstweilen ist — trotz Paul Bekkers klugen Werbeschriften — diesem Ringen noch kein Sieg beschieden, und man ist eher geneigt, Georg Simmel zuzustimmen, der von einer „Krisis" unserer Kultur spricht, und den Expressionismus so kennzeichnet: „Leidenschaftliches Sichaussprechenwollen eines Lebens, das in den überlieferten Formen nicht mehr unterkommt, neue noch nicht gefunden hat, und deshalb in der Verneinung der Form — oder in einer fast tendenziös abstrusen — seine reine Möglichkeit finden will . . ." Es ist belanglos, daß man Pfitzners Schriften mit ästhetischen und geschichtlichen Richtigstellungen beizukommen sucht. Man wird sie ebensowenig widerlegen, wie man E. T. A. Hoffmanns Auffassung von Beethoven als falsch erweisen kann. Immerhin könnte auch hier, wie schon einigemal im Laufe der musikalischen Entwicklung, der kritische Streit der Vater neuer Dinge werden, wären es wirklich „kritische" Waffengänge, die um Pfitzner geführt werden. Das ist leider nicht der Fall; vielmehr haben wir es erleben müssen, daß man einem der Edelsten der Nation mit Mistgabeln zu Leibe gegangen ist. Gegen diese Kampfesweise hat neulich Paul Ehlers ein kräftiges Wort der Abwehr gesprochen[1], so daß ich mich darauf beschränken kann, hier nur einige Nachträge zu geben.

Hermann Scherchen fordert („Melos" 1919, Heft 1, S. 20) kurzerhand zur Ablehnung der letzten Pfitznerschen Schrift auf,

[1] Münchener Neueste Nachrichten v. 31. Dezember 1920: „Hans Pfitzner gegen die musikalische Impotenz."

weil der Verfasser unter dem Deckmantel ästhetischer Auseinandersetzungen eigentlich den Kampf gegen Mahler, Busoni, Schreker und Schönberg führe und dabei die Unterscheidung „jüdisch = international; national = pfitznerisch" aufstelle. Das Pathos dieser Ablehnung hat — abgesehen von seiner Zwecklosigkeit — denselben komischen Beigeschmack wie der „Abschied" Paul Bekkers von Pfitzner („Anbruch" 1920, Heft 4). Ich wüßte nicht, wie sich Pfitzner mit dem Wesensgehalt einer ihm fremden Kunst anders hätte auseinandersetzen sollen, als daß er gegen ihre ästhetischen Grundlagen Stellung nahm. Ist aber die Personalfrage nebensächlich, so mußte es ihm überlassen bleiben, wann und ob er sich dazu äußert. Ob ein Gegensatz zwischen internationaler und nationaler Kunstauffassung besteht, möge der entscheiden, der nach einer Aufführung des „Palestrina" etwa Paul Bekkers Broschüre „die Weltgeltung der deutschen Musik" liest. Und daß Judentum und Internationalismus sich nicht ohne weiteres decken, hat Pfitzner ausdrücklich (S. 124 seiner Schrift) hervorgehoben. — Ausführlicher beschäftigt sich ein „Wohin des Wegs?" betitelter Aufsatz von Adolf Aber („Melos" 1920, Heft 17) mit den Problemen des musikalischen Fortschritts. Der auch von Ehlers in anderem Zusammenhange erwähnte Verfasser versucht in geradezu grotesker Verkennung der Pfitznerschen Lehre vom Einfall und den mit ihm verbundenen geistigen Werten gleich Pfitzner und Oswald Spengler mit seiner kritischen „Keule" zu erschlagen. Angesichts der grobschlächtigen Art der Beweisführung eines Mannes, der, berauscht von den Zukunftsideen eines musikalischen Kommunismus, sich nicht scheut von „geschenkten Häusern, z. B. am Ammersee" zu reden, verstummt jedes Wort der Entgegnung. — Auch wenn Oskar Guttmann („Melos" 1920, Heft 20) über „Pfitzner als Lehrer und als Persönlichkeit" spricht, vermißt man jenes Distanzgefühl, das einem Großen gegenüber geboten ist, und vernimmt nur den hämischen schalen Witz eines Unzufriedenen. Und was vollends Udo Rukser („Melos" 1920, Heft 18) gegen Pfitzners Aesthetik vorzubringen weiß, offenbart eine derartige ästhetische Hilflosigkeit, daß man es nicht ernst nehmen kann. („Pfitzner gibt keine allgültigen Normen, sondern seine Privatmeinung." Er beachtet nicht, daß die Qualität eines Werkes von der Potenz seines Schöpfers unabhängig ist. Er fordert die Pflege des Nationalen als Ziel der Kunst," statt „höchstens als Milieuelement". „Statt bei Schopenhauer hätte Pfitzner sich lieber bei dem ihm sicherlich verhaßten Kandinsky erkundigen sollen" usw.) Daß es übrigens durchaus möglich ist, auch Pfitzners Gedanken in gebührender Weise der heutigen Musikästhetik einzuordnen, hat Arthur Wolfgang Cohn bewiesen (vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919, Heft 11, S. 669, „Das Erwachen der Aesthetik").

Hat uns der Kampf um Pfitzner irgendwie bereichert? Bisher keineswegs. Aber wir sind wieder daran erinnert worden, daß es Leute gibt, die es für eine Dummheit oder ein Verbrechen halten, sein Vaterland und seine Kunst zu lieben. Angesichts solcher kritischer Ergebnisse ist es wohl besser, erst einmal die Grundlagen unserer musikalischen Kultur durch erzieherische Maßnahmen neu zu festigen, als weiter über „Potenz" oder „Impotenz" zu reden.

Felipe Pedrell.

Zum 80. Geburtstag am 19. Februar 1921.

Von Prof. Dr. Reiff (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

2. Pedrell, der Begründer der spanischen Nationaloper.

Mit der bereits erwähnten ersten Oper „Der letzte Abencerraje" (die Opern Quasimodo und Cleopatra bedeuten eine vom Meister selbst bedauerte Abkehr von der eingeschlagenen Bahn), sodann aber hauptsächlich mit der Trilogie und dem Prolog zu den Pyrenäen und schließlich mit der Celestina wird Pedrell zum Begründer der Nationaloper.

Im 16. und 17. Jahrhundert hatten die großen Meister Morales, Comes, Victoria u. a. mit höchstem künstlerischen Schönheitsgefühl, unübertroffen von den Zeitgenossen aller übrigen Länder, ihre und ihres Volkes Gefühle in der polyphonen Kunst zum Ausdruck gebracht, die bald süß oder asketisch-herb dem Mystizismus entsprangen. Größe atmete dieser strenge Klassizismus, eine wahre Inkarnation der Musik. Gleichzeitig hatte das Drama sich unabhängig von fremden Einflüssen unter der Hand Lope de Vegas (1562—1635) durch Vereinigung von Kunst mit ästhetischen Gesetzen einerseits und durch Volkstümlichkeit andererseits zum nationalen entwickelt. Auch die Oper hatte sich in der Form der Zarzuela durchaus unabhängig von Italien gebildet. Ist doch der eigentliche Begründer derselben Juan del Encina (1468—1534) mit seinen Dialogos para cantar derjenige, der mit seinen Eklogen und Farcen allgemein auch als der Gründer und Urheber des literarischen Dramas angesehen wird. So erscheint dieser als ein sehr früher Vorläufer R. Wagners, als der erste Begründer des musikalischen Dramas, der dramatischen und musikalischen Einheit, der lange vor R. Wagner auf der Grundlage des Volksliedes Volksgeist und Volksempfinden mit der höheren Kunstform zu einer Einheit verwoben hat. Diesen Ursprung und diese Zusammenhänge hat Pedrell als Musikhistoriker zuerst aufgezeigt. Juan del Encina ist durch seine religiösen musikalischen „representaciones oder autos" (lat. actos) auch der Vorläufer der Oratorienmusik. Pedrell hat uns in seinem Teatro lirico Proben der Oper des 17. Jahrhunderts (Melodien mit beziffertem Baß samt Text, auch Anfangschöre, Chöre eines Bühnenfests des großen Calderon, Ballette und eine Reihe von charakteristisch-nationalen Theaterstücken wie Tono, jácara, folla, mojiganga, tiranes, seguidillas) ans Licht gezogen. Desgleichen hat Pedrell aufgezeigt, daß eine Art von Oper ihren Ursprung in den liturgischen Dramen des Mittelalters hat, in den sogenannten planctus der Volkserzählungen, oder in manchen Psalmenbeispielen der mozarabischen Liturgie, der Messe und andern religiösen Zeremonien. So veröffentlichte Pedrell ein canto de la Sibila einer mittelalterlichen umfangreichen, vollständig gesungenen Aufführung, in der handelnde Personen auftreten; ein weiteres Werk „El tránsito y la Asunción de la Virgen" (Tod und Himmelfahrt der Jungfrau), das am 15. August im Mittelalter seine jährliche Aufführung in Elche (Provinz Alicante) erlebte, und endlich ein „Auto sacramental de Pascua de Resurrection", das 1550 vom Herzog von Gandia im gleichnamigen Kloster zur Weihe eingeführt, zweifellos ein Ausläufer der mittelalterlichen Mysterien, Moralitäten und Passionen, aus denen sich in den übrigen Ländern bekanntlich nur das literarische Drama entwickelte.

Man hat aber irrtümlich einen Zusammenhang und Einfluß der spanischen Zarzuela mit der camerata florentina (um 1600) analog den andern Ländern aufgesucht. Denn während die camerata florentina nach der Hochblüte des polyphonen imitierenden a cappella-Stiles des 15. und 16. Jahrhunderts zur Monodie auf den bekannten zwei Wegen zurückkehrte: 1. in der einfachsten Gestalt des nur syllabisch deklamierenden Recitativo-Stiles mit Markierung der Harmonie durch begleitende Laute, Klavier oder Orgel; 2. in der Gestalt des reich verzierten wirklichen Einzelgesanges mit Begleitung des Generalbasses, so ist gerade das Fehlen sowohl des Rezitativo-Stiles als auch des reich verzierten Einzelgesanges ein deutlicher Beweis für die Eigenart und Unabhängigkeit der dramatischen Musik Spaniens von Italien. Außerdem spricht die besondere nationale Form und der eigenartige musikalische Ausdruck noch für die vollständige Unabhängigkeit. Drei Formen des national-spanischen Musikdramas sind, seit Juan del Encina, traditionell weitergepflanzt worden und haben in ihrer Entwicklung eine selbständige Verbesserung, Erweiterung, Proportionierung und eine Ausstattung mit genialen Zügen in Stil, Charakter und Szenerie erhalten: 1. die Zarzuela, 2. die Comedia armonica, 3. die Fiesta de música. Aber weder Lope de Vega noch Calderon erwähnen die neue Gattung der Italiener, die „opera in musica", noch geben die zeitgenössischen Musiker (Romero, Riseo, Patiño, Clavijo, Martinez, Verdugo) diesen Namen einer

ihrer Kompositionen. Daß die Oper unabhängig weiterentwickelt wurde, beweist ferner, daß die ersten und ältesten Kunstgattungen des 15. und 16. Jahrhunderts mit denen sowohl des 17., als auch des 18. Jahrhunderts in ganz verwandter Beziehung stehen. So die „cantarcillos“ des 15. und 16. Jahrhunderts eines Juan del Encina, eines Sanabria und Peñaflor (Kapellmeister der Königin Isabella) mit den tonos, tonadas, cuatros de empezar, bailetes und jácaras des 17. Jahrhunderts eines Romero, Patiño, Marin, Hidalgo, Juan de Navas und Durón, und ebenso noch mit den follas, mojigangas, tiranas und seguidillas des 18. Jahrhunderts eines Esteve, Laserna, Valledor und Moral usw. In der Loa (lat. ludus) des Calderon, betitelt „la purpura de la Rosa“ (eine Fabel über Venus und Adonis), 1659 im Theater Buen Retiro in Madrid aufgeführt, sagt die personifizierte Zarzuela: „Das Stück wird ganz mit Musik gesungen; um zu versuchen, diese Neuheit des Stiles einzuführen, geschieht dies, damit die andern Nationen sich im Wetteifer mit ihren Schönheiten sehen.“

Von weiteren Einzelheiten abgesehen dringt aber in bedauerlicher Weise die italienische opera buffa durch Pilipp V. (1703) in Spanien ein; die durch ihn herbeigerufenen italienischen Truppen, die von den Spaniern ironisch „compañia de trufaldini“ (= Bouffons) genannt werden, riefen zwar bald nach einer Zeit der Begeisterung einen nationalen Protest gegen dieselben hervor, aber mit Farinelli (1735—1759) herrschte in Spanien für mehr als ein Jahrhundert die dekadente opera buffa, wenn auch im 18. Jahrhundert noch einige nationale Blüten in den „Sainetes“ des Don Ramón de la Cruz, sowie in einer Zarzuela derselben und einem Drama cómico-armónico des Katalanen Don Manuel Plá sich noch erschlossen. Nicht nur die Zarzuela, sondern auch die kirchliche Musik verlor Erhabenheit und Würde auf dem Wege der „Verbesserung und Vervollkommnung“ der bloßen äußeren Form; der spanische Klassizismus zerschug sich im vergeblichen Kampf mit dem ausländischen Barockstil und vertauschte seine ausdrucksschwere Musik nur mit glänzendem Wohlklang. Zur Zeit des allgemeinen Zerfalls der Kunst in Spanien während der Bourbonenherrschaft im 18. Jahrhundert verließen die Spanier die Tradition in der Musik (im Gegensatz zu Deutschland und Frankreich) und suchten der Mode der Zeit gemäß Ersatz bei der an Konzeption armen, nur formenreichen italienischen Musik. Die spanische Musik blieb Nachahmerin der eindringenden Schule ohne bestimmtes, eigenartiges Kolorit.

Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als noch Wagner den Weg des Triumphes beschritt, den Gluck vorahnte, betrat man in Spanien im Bewußtsein der gewaltigen Größe dieser Musik den Weg der Wiederbelebung der Nationaloper, jedoch zunächst mit Nachahmung Frankreichs und Rußlands. Was diese Bestrebungen der Zeitgenossen Pedrells anbetrifft, eines Bréton, Chapi, Serrano, Zupiani usw., die Pedrell leider sogar manchmal im Wettbewerb den Rang abliefen, so schufen diese nur eine Kunst äußerer Art ohne den Stempel des Charakteristischen, Großen und Universalen. Barbieri pflegte sogar noch die Gattung der gänzlich italianisierten Zarzuelen, die allzu seicht im Ausdruck und in der Form der Vaudeville weit hinter den Forderungen der modernen Oper zurückblieb. Während nun aber Albéniz beeinflußt von der russischen Schule (Glazounoff, Tschaikowsky) und der französischen eines d'Indy, Chausson, Dukas u. a. zuerst im Musikdrama (bei den Spaniern lyrisches, drama lirico, genannt) nicht rivalisieren konnte, erlangte er zwar mit „Pepita Jimenez“ einen Ruhm und befestigte denselben mit „Iberia“, die beide von vaterländischem Stoff erfüllt sind.

Allein Volkstradition und eine ausreichende Technik genügen zur Ergründung und Schöpfung des Nationaldramas noch nicht. Ihre solide Basis, ihre dauernde und feste Grundlage schuf erst Pedrell. Wenn die absolute Schönheit der Musik, ihr transzendentales Wesen erreicht und das universale Interesse im Wettstreit erstrebt werden sollte, so mußte, wie Pedrell es tat, aus dem lyrisch-impressionistischen Volksliederschatz und dem historisch-expressionistischen Kunstschatz der großen klassischen Meister Spaniens geschöpft werden; in ihrer organischen Verschmelzung und einheitlichen Fortentwicklung ergibt sich für Pedrell die Form seiner neubegründeten Nationaloper mit der Trilogie die „Pyrenäen“ (und einem Prolog).

Der Oper geht eine vorbereitende, dramaturgische Abhandlung „Por nuestra musica“ (1891, Barcelona, Ed. Pujol) voraus mit dem Wesen und den Tendenzen der Oper. Hier setzt er sich im Einklang mit R. Wagner und Riemann über das Verhältnis von tonischem Akzent des Verses und dem Rhythmus des musikalischen Akzentes auseinander, weist die Unzulänglichkeit des Reims im Operntext nach, verteidigt Wagners Alliteration und seine Neologismen, erörtert das Wesen des Operntextes ästhetisch-philosophisch und kennzeichnet die geschichtliche Wandlung des Textes, besonders in seinem Einfluß auf den musikalischen Rhythmus von den Griechen und Römern ab bis auf die Gegenwart. Von besonderem Interesse ist, was Pedrell über den Rhythmus der Zeit, den inneren Rhythmus, den der Affekte, über Text und Rhythmus, über die Abschaffung des sinnlichen Rhythmus durch das Christentum mit der lateinischen Kirchensprache, über die Veränderung der strengen, äußerlich-rhythmischen lateinischen Sprache durch den Spiritualismus des Christentums sagt, der durch seine Ausdrucksfähigkeit im cantus planus (Gregorianischer Kirchengesang) die lateinische Poesie mit Hilfe des rhythmisch-musikalischen Akzentes zur Prosa wandelte. Was die Behandlung der Musik und des Orchesters anbelangt, so fordert Pedrell wie Wagner genaue Charakteristik der Personen und Vorgänge durch jede einzelne Note, bezw. durch jeden Akkord (er steigert diese expressionistische Art in der Oper Celestina bis zur Entbehrlichkeit des Leitmotivs), Selbständigkeit von Gesang und Orchester durch kontrapunktische Gegenüberstellung, das Leitmotiv als Träger und Symbol charakteristischer Personen und Handlungen und schließlich das verdeckte Orchester mit reicher Untermalung der Situationen. Mit den Pyrenäen gab Pedrell eine Musik des tiefsten, eigenartigsten Ausdrucks, in der die Bedeutung des Worts zu voller Wertung gelangt, eine Musik ohne jeglichen Vorgang in Spanien und trotz aller Vorbildlichkeit Wagners ohne Wesensgleichheit, da sie eigenartig spanisch bleibt. Er nennt sich einen Schüler, aber keinen Anhänger R. Wagners, für dessen Verbreitung er in Spanien sich die größten Verdienste erwarb. Das von Wagner übernommene Leitmotiv hat bei ihm das Besondere, daß es jede Person verschiedenartig ihrem Wesen entsprechend charakterisiert, meist von melodisch-schöner, volkstümlich-kräftiger Gestaltung gleichfalls Ausgangspunkt der Entwicklung des Orchesters wird, das die Form der symphonischen Dichtung annimmt. Was ihn aber von Wagner unterscheidet, ist, daß er nur den ästhetisch-dramaturgischen Prinzipien desselben folgt, in der Instrumentation und polyphonen Entwicklung aber nicht so reich wie jener gestaltet. Er bleibt bezüglich des Orchesters mehr auf dem historischen Boden, läßt dasselbe wohl über der bloßen Begleitung an der Entwicklung der musikalischen Idee teilnehmen, stellt aber das gesungene Wort, in das er überwiegend das Leitmotiv legt, über das Orchester. Möglichste Einfachheit, dem historischen Rahmen entsprechend, ist sein Grundsatz, reine Innenwirkung seine künstlerische Absicht im Gegensatz zu dem äußeren Effekt der modernen Instrumentierungskunst. Man sucht auch vergebens bei ihm einen originellen oder besonderen Stil; es ist vielmehr der Inhalt und Charakter der Themen, die häufige Wiederholung des Motivs in diatonischer oder chromatischer Stufenfolge mit Steigerung der Wirkung, das farbenprächtige, zeitliche und örtliche Gemälde, das er treu entwirft, was den Kenner interessiert — den Kenner, denn Pedrells Musik ist eine Musik für musikhistorisch Gebildete.

Seine historischen Stoffe werden in dieser Musik dargestellt, die ihr angemessen und eigen ist. Daher findet einerseits der Volksliederschatz als eine Bereicherung der Wagnerschen Theorie eine reiche Verwendung, der in Spanien vermöge seines vielgestaltigen geschichtlichen Schauplatzes einen eigenen baskischen, maurischen, provenzalischen und andalusischen aufweist. Mit ganz hervorragender Kenntnis und sicherer Zeichnung hat er sowohl im „letzten Abencerrajen“ als

in den Pyrenäen die maurische Musik in seinen „Orientalen" und „Morescos" gezeichnet. Und andererseits nimmt die alte religiöse Musik, da wo sie zeitlich und stofflich begründet, bald einen breiteren Rahmen ein; bald verwendet er nur ein Motiv aus derselben. Er erscheint neben dem Volkstümlichen in seinen Werken als der große Kunstgelehrte. So wirkt das ganze, im Detail betrachtet, als eine Mosaik-Kunst, um so mehr als der Kontrapunkt der alten Spanier im Gegensatz zu dem des späteren Bach mehr „Flächen- als Höhenkunst" ist; aber doch werden diese Details zu einem einheitlichen Kunstwerk verwoben wie bei Wagner, nur daß man überragende Höhepunkte der selbständigen Orchesterentwicklung vermißt, die auf die öfters reiche Untermalung beschränkt wird. Pedrell faßt den Charakter des spanischen Nationaldramas folgendermaßen zusammen: Es genügt nicht allein der nationalhistorische oder legendäre Stoff mit einigen Samenkörnern volkstümlicher Art des Volkslieds und dem Instinkt der Urzeiten, sondern der Nationalcharakter der Musik liegt im Genius der Meisterwerke der Jahrhunderte großer Musik; sie muß alles der Nation Eigenartige in sich vereinigen: die fortlaufende Tradition, die bleibenden allgemeinen Charaktere, den harmonischen Einklang der verschiedenen künstlerischen Aeußerungen, den Gebrauch bestimmter eingeborener Formen, die eine unbewußte, unwiderstehliche Macht dem Rassengenius, seinem Temperament und seinen Sitten anbequemte und den harmonischen Ausdruck der sich gleichbleibenden Leidenschaften der Nation darstellt. Diese ursprüngliche Materie in der Musik muß intakt bleiben; der spanische Komponist kann sich dem umgebenden und kosmopolitischen Einfluß nicht entziehen, sondern der allgemeine nationale Rahmen der Musik erhält durch ihn sein besonderes Gepräge: die Individualität verharre aber nicht im System, sondern werde geleitet von der Inspiration.

(Schluß folgt.)

Das Posaunen-Problem.

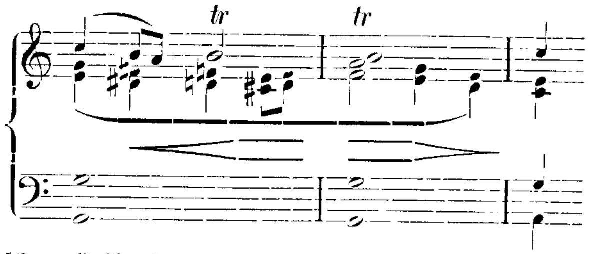
Eine Betrachtung zur Erwägung.

Von Joh. N. Kerschagl (Wien).

Vor kurzem kam mir ein Wiener Journal in die Hand, in dem Felix Weingartner allsonntäglich „Lebenserinnerungen" veröffentlicht, die er wohl später in Buchform herausgeben dürfte. In dieser Nummer fiel mir nun eine Stelle auf, die einer näheren Betrachtung wert zu sein scheint. Weingartner erzählt, daß ihm Hermann Levi einmal mitteilte, Richard Wagner hätte, als er einst auf der Durchreise nach langer Zeit wieder den „Tristan" im Münchener Hoftheater gehört habe, erregt ausgerufen: „Streichen Sie doch die Posaunen aus dem Duett heraus! Das ist ja alles viel zu stark instrumentiert." — Weingartner knüpft daran die Bemerkung: „Wir wissen heute nicht, in welcher Weise Wagner seine Werke aufgeführt hätte, wenn er länger am Leben geblieben wäre. Für den lebendig Schaffenden sind die eigenen Vorschriften keine steinernen Gesetzestafeln." — Der geistvolle Musiker und Schriftsteller dürfte sich auf diese Binsenwahrheit kaum etwas zugute tun. Er hätte sie auch wahrscheinlich nicht in Verbindung mit Wagners durch Levi überlieferten Ausspruch von sich gegeben, wenn er sie nicht als Leitmotiv für sein eigenes Schaffen brauchte. Würde er Wagners Ausruf tiefer erfaßt haben, hätte er ihn geprüft an des Meisters eigentümlicher Art, sich gern selbst als den Sünder hinzustellen[1], wenn er voraussetzen durfte, daß man ihn schon verstehen werde, und er auf solche Weise es vermeiden konnte, den andern durch eine abfällige Aeußerung zu verletzen, dann wären ihm vielleicht Wagners Worte nicht als gar so willkommenes Beweismittel erschienen, selbst wenn sie genau so gelautet haben mochten, wie sie oben angeführt sind.

[1] Vergl. Max Chop: Richard Wagners „Tristan und Isolde". (Leipzig, Reclam.) S. 29.

Es sei mir hier gestattet, eine hübsche Wagner-Reminiszenz in meine Betrachtung einzuflechten, die nicht nur zur Klärung der Sache einiges beitragen kann, sondern überhaupt verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Vor nicht langer Zeit erzählte mir ein ehemaliger Hofmusiker[1] folgendes Erlebnis: Bei den Proben zu den von Wagner dirigierten Wiener Konzerten im Jahre 1875 war der Meister mit der Ausführung einer Stelle im „Meistersinger"-Vorspiel gar nicht zufrieden. Es handelte sich um die glanzvolle Kadenz vor dem Trugschluß und den Ueberleitungstakten zum Thema des Preislied-Abgesanges. (Große Partiturausgabe, S. 13.)



Bratschen, Celli, 2 Trompeten und 2 Posaunen bringen als Mittelstimmen den Terzengang, der — erst mächtig anschwellend, dann wieder abnehmend — zum getrillerten Leiteton der Violinen, Oboen und Klarinetten eine ekstatische Gegenmelodie[2] bildet. Hier hat Wagner speziell bei den vier Blechbläsern ein „Ausdrucksvoll" in die Partitur geschrieben. Die Bläser drückten aber den Ueberschwang der Empfindung einfach durch ein recht brutales Fortissimo aus. Die Posaunen dröhnten, als ob sie die Mauern Jerichos umblasen sollten, dabei den Leiteton vollständig zudeckend, so daß auch die Dissonanz mit ihm gar nicht zur Geltung, ja kaum zu Gehör kam. Wagner war also nicht zufrieden und ließ die Stelle nochmals, aber mit Hinweglassung der Posaunen, spielen. Der Meister und mit ihm die Musiker selbst fanden es jedoch so erst recht unmöglich und erklärten, daß die Posaunen, hier unbedingt zu den Trompeten hinzugehören und auch nicht durch die weicheren Hörner ersetzt werden können. Da ließ sich eine Stimme aus dem Orchester im echtesten Wiener Jargon vernehmen: „Se soll'n halt net so rehr'n!" Lebhaft griff Wagner das erlösende Wort auf und rief mit Eifer: „Ja, ja, das ist's: nich so röhr'n!" Der urwüchsige Zwischenruf, dessen mundfaules, breites E mit dem vollen, runden Ö der Zustimmung köstlich kontrastierte, erzeugte nicht wenig Heiterkeit. — Sollte Wagner nicht schon früher gewußt haben, daß es so und nicht anders sein müsse? O gewiß! Hatte er doch sieben Jahre vorher, bei den Proben zur Uraufführung der „Meistersinger" in München mit den Posaunen viel herumexperimentiert[3], war aber nach verschiedenen mißglückten Versuchen immer wieder zur ursprünglichen Fassung zurückgekehrt. Er bedurfte dieses neuerlichen Beweises nicht, aber die Musiker sollten sich selbst überzeugen, worauf es ankam, ohne daß er den empfindlichen Herren vom „ersten Orchester der Welt" trocken sein Mißfallen ausdrücken mußte.

Und nun kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurück. Hat Levi den Ausspruch des Meisters wirklich ernst genommen und die Posaunen im Duett gestrichen? Es ist kaum anzunehmen; machte er doch später die „Tristan"-Aufführungen in Bayreuth mit, wo kein Ton der Originalpartitur weggelassen und keine Note gestrichen wurde. Und wen hat schon einmal — bei einer guten „Tristan"-Aufführung — eine „zu starke Instrumentierung" gestört? Nicht einmal die Widersacher des großen Tondichters wagten es, das Werk in dieser Hinsicht herabzusetzen, trotz der — horribile dictu — Posaunen in einem Liebesduett. Hören wir, was einer der unentwegtesten Wagner-Feinde, nachdem er auf 17 Buch-

[1] Franz Radnitzky, einstmals Mitglied des k. k. Hofopern- und Philharmonischen Orchesters sowie Primarius einer seinerzeit geschätzten Quartett-Vereinigung.

[2] „Ausdruck der vollsten Hingabe an das Ideal" nennt es Albert Heintz in seiner vorzüglichen Erläuterung der Meistersinger-Musik (Berlin, Otto Leßmann).

[3] Siehe den ausführlichen Bericht in Ludwig Nohls „Neuem Skizzenbuch" (München, Karl Merhoff), S. 362 und 364.

seiten Dichtung und Musik in Grund und Boden verschimpfierte, über diesen Punkt sagt: „Im Orchester liegt der Zauber, den Wagner ausübt, verborgen; und eine so große Fülle von feinen und gewählten Instrumental-Effekten, wie sie die Partitur des ‚Tristan' aufweist, hat der Komponist später auf einen Fleck kaum wieder konzentriert. Nirgends verletzt uns hier eine Unschönheit, Roheit oder auch nur ein Fehlgriff. Selbstverständlich fassen wir dabei einzig die Art der Instrumentierung, nicht das Instrumentierte selbst ins Auge, da wir usw."[1] Es ist daher alle Ursache vorhanden, anzunehmen, daß Levi und nach ihm Weingartner Wagner gründlich mißverstanden haben; sie erkannten nicht, daß ihm bei seiner Bemerkung der Schalk im Nacken saß. So unerbittlich er seine böswilligen Kritiker mit der ätzenden Lauge des Spottes, mit vernichtendem Sarkasmus zu behandeln wußte, so mild und schonend konnte er naive Gemüter, irrende Freunde belehren und auf den rechten Weg führen. Hätte er Freund Levi unverblümt und schonungslos seine Meinung sagen wollen, würde der Ausspruch des Meisters vielleicht so gelautet haben: „Lassen Sie, Herr Generalmusikdirektor, die Posaunen im Duett lieber ganz weg, wenn Sie die Herren nicht dahin bringen können, piano zu blasen!" Das wäre aber für den Dirigenten wie für die Posaunisten ein recht harter Tadel gewesen, denn gerade bei den Blechbläsern ist die diskrete Ausführung einer Kantilene ein Prüfstein ihrer Künstlerschaft.

Ruppert Becker †.

Ein Freund Robert Schumanns.

Am 22. Dezember des vergangenen Jahres verschied in Dresden infolge eines Schlaganfalles Konzertmeister Ruppert Becker, nachdem er am 1. Dezember seinen 90. Geburtstag unter hohen Ehrungen in seltener geistiger Frische gefeiert hatte. Mit ihm ist wohl der Letzte derjenigen dahingegangen, die Robert Schumann noch zu Lebzeiten nahestanden, außer den in Interlaken (Schweiz) noch lebenden, hochbetagten Töchtern des Meisters, Marie und Eugenie.

Ruppert Becker wurde am 1. Dezember 1830 in Schneeberg in Sachsen als Sohn von Schumanns Freunde Ernst Becker geboren. Er kam 1845 (noch unter Mendelssohn) an das Leipziger Konservatorium und wurde dort Schüler von Ferd. David (Geige) und Moritz Hauptmann (Theorie). Schon 1848 trat er im Gewandhaus als Solist auf und wurde 1852 von Schumann als Nachfolger Wasilewskis als Erster Konzertmeister nach Düsseldorf berufen, in welcher Stellung er bis zum 1. Dezember 1854 verblieb. Aus dieser Zeit stammt das vortreffliche Zeugnis Schumanns über die Leistungen des jungen Künstlers in Form eines Briefes vom 1. Dezember 1852 an dessen Vater:

„Lieber Freund! Vorgestern habe ich Deinen Ruppert gehört — zum erstenmal ordentlich, da uns vorher Unwohlsein abhielt, mit ihm zu musizieren — und ich wollte Dir mit ein paar Zeilen melden, wie sein Vortrag (Die Chiaconne von Bach) ein sehr vortrefflicher war und so auch auf das ganze Publikum wirkte, das in lauten Beifall ausbrach. Ich freue mich herzlich, daß aus Deinem Sohn ein so ausgezeichneter Künstler geworden ist; namentlich ist seine Intonation so rein, wie man es nur von den besten Meistern zu hören bekommt...."

Wie nun Becker dort als Freund bei Robert und Clara Schumann verkehrte, so trat er auch in enge Beziehungen zu Brahms und Joachim, wie überhaupt zu manchen Größen seiner Zeit. Manches Meisterwerk spielte er dort zuerst aus dem Manuskript, so auch das H dur-Trio von Brahms bei der berühmten ersten Vorführung durch den jungen Meister in Schumanns Hause.

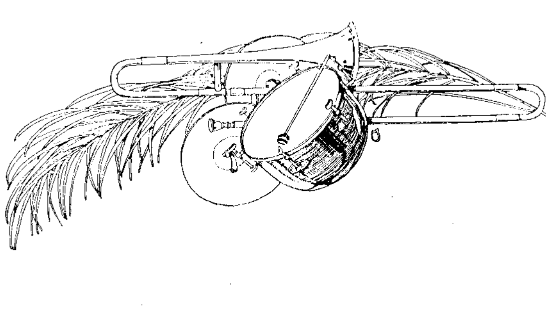
Beckers tägliche Aufzeichnungen aus dieser Zeit geben wertvolle Aufschlüsse über die Erkrankung Schumanns und haben in den Ausgaben der Briefe des Meisters ihren Platz gefunden. Seine Tagebücher dürften aber noch manches, der Veröffentlichung Wertes, enthalten; dieselben befinden sich jetzt im Schumann-Museum in Zwickau.

Nachdem die schöne Düsseldorfer Zeit durch das tragische Schicksal Schumanns ihr Ende fand, ging Becker an das Stadttheater in Frankfurt a. M. und als Lehrer an die dortige Musikschule. Auch wurde er Mitglied des unvergeßlichen Heermann-Quartettes und wirkte dort in Konzerten bis zum Jahre 1874. Dann zog es ihn, auch aus Gesundheitsrücksichten, in seine sächsische Heimat nach Dresden, wo er, als der hervorragende Musiklehrer, der er war, sich eine erfolgreiche Tätigkeit schuf. Als dort 1896 der Mozart-Verein durch Ernst Lewicki und Alois Schmitt gegründet wurde, berief man Becker zum Konzertmeister des neuen Orchesters. Sein verdienstvolles, anregendes Wirken daselbst, ehrte der Mozart-Verein, indem er ihn an seinem 90. Geburtstage zum Ehrenmitgliede ernannte. Auch dem berühmten Dresdner Tonkünstlerverein gehörte Becker seit langen Jahren als Ehrenmitglied an.

Vor einigen Jahren konnte er das seltene Fest der goldenen Hochzeit mit seiner treuen Lebensgefährtin begehen, die nun in tiefem Schmerze mit seiner ebenfalls hochbetagten Schwester und einem großen Freundes- und Verehrerkreise um ihn trauert.

Doch der Trauer soll ein unauslöschliches Gedenken folgen, an den lieben Menschen und bedeutenden Künstler. Denn Becker war ein lauterer, liebenswürdiger Charakter, ein Mensch voll echten Humors, bescheiden und von großer Herzensgüte, was auch seine rührende Tierliebe bezeugte. Auch seine allgemeine und literarische Bildung überragte das gewöhnliche Maß und er war ein geistreicher, anregender Unterhalter. Das letzte Lebensjahr wurde ihm schwer getrübt durch einen Schenkelhalsbruch infolge eines Falles; nach überstandenem langem Krankenlager konnte er dann nur noch an Stöcken gehen. Aber auch Leiden ertrug er mit rührender Geduld und echter Seelengröße. Sein warmes künstlerisches Temperament und ein erstaunliches musikalisches Gedächtnis blieben ihm bis in sein hohes, rüstiges Alter. Noch kurz vor seinem Tode spielte er einem Freunde die Davidschen Variationen, mit welchen er als Achtzehnjähriger im Gewandhause seinen ersten Erfolg errang, auswendig vor und erfreute den Verfasser dieser Zeilen durch einen musikalischen Gruß in Form eines strengen Canons. Als Komponist hat sich Becker weniger betätigt, doch ist seine schöne Polonaise für Violine und Klavier weiterer Beachtung wert. Wie bedeutend seine musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen waren, kann ein jeder bezeugen, der, wie der Verfasser, das Glück hatte, seinen anregenden Unterricht genossen oder mit ihm musiziert zu haben. Zu seinen Schülern zählten auch die damaligen sächsischen Prinzen August (nachmaliger König) und Max, der ihn 1920 noch besuchte.

Becker war ein hervorragender Kenner der klassischen Meisterwerke, die er im Geiste eines Joachim hütete. So wird seine Persönlichkeit in der Musikgeschichte immer ihren Platz behalten. In das wirre, oft ungesunde Musikgetriebe unserer Zeit ragte er hinein, ein kraftvoller Stamm aus großer Meisterzeit, dessen Andenken wir am besten ehren, wenn wir uns bemühen, in seinem Sinne zu wirken. Walter Steinkauler.



[1] Aus den gesammelten Zeitungsreferaten Max Kalbecks, „Opern-Abende" (Berlin, Harmonie-Verlag), 1. Bd., S. 136. — Die Tristan-Kritik wurde nach der ersten Wiener Aufführung im Jahre 1883 geschrieben.

Ueber die Kunst J. P. E. Hartmanns (1805—1900)[1].

Von William Behrend (Kopenhagen).

Im Jahre 1836 trat der 31jährige J. P. E. Hartmann, der gefeierte Komponist des Melodramas „Die güldenen Hörner", worin zum ersten Male eigenartige nordische Klänge (obschon nur schüchtern) zum Vorschein kamen, und der Opern „Der Rabe" und „Die Corsaren", die im Gegensatz dazu ganz die Wege der damaligen Mode schritten, eine im großen Stil angelegte Auslandsreise an. Der geborene und eingeborene Kopenhagener, der Liebling seiner Mitbürger, der junge Ehemann, Schwiegersohn eines reichen Agenten, verließ zum ersten Male seine Vaterstadt, angeregt dazu durch den von ihm bewunderten und nachgeahmten Heinrich Moscheles, der eben Kopenhagen besucht hatte, um u. a. seinen „Hans Heiling" zu dirigieren, und der der Begleiter Hartmanns beim Anfang der Reise wurde. Es war ein Ruck aus den kleinen Kopenhagener Verhältnissen, aus den Kreisen der Bourgeoisie und der Musikanten, in welchem sich Hartmann allzu leicht als Nummer eins fühlen durfte. Dem klugen Rat Marschners kam Hartmanns eigener Befreiungsdrang, seine Sehnsucht nach einem größeren Horizont entgegen.

Die Reise führte den jungen dänischen Musiker nach Berlin, wo ein freies lustiges Studentenleben ihn, der (auf Wunsch des Vaters) schon vor einigen Jahren seinen juridischen Doktor gemacht hatte, durch seine Eigenart fesselte, und wo er mit dem mächtigen und eitlen Spontini verkehrte, nach Leipzig und Wien, damals die Stadt der Rossinischen Oper und der Lannerschen und Joh. Straußschen Tänze — nach München, wo er Franz Lachner seine g moll-Symphonie vorspielen durfte, und nach Paris, wo Meister Cherubini ihn empfing, Fr. Chopin sich für seine Musik interessierte und Rossini ihm die besondere Ehre, ihn in seinem Schlafzimmer zu empfangen, erzeigte und ihm, nachdem Hartmann Rossini seinen „Corsaren" vorgelegt hatte, als alter Praktikus den Rat mit auf die Fahrt gab: **Il faut toujours revenir à ses motifs** — die Oper Hartmanns hatte nach seiner Ansicht zu viel Ideen. — Trotz des festlich bunten Lebens in dem lärmenden, sinnbetörenden Paris war doch wohl die Krone der Reise der Besuch in Kassel bei Louis Spohr, dem Komponisten, den Hartmann vor allen anderen bewunderte. Wahre Weihestunden verlebte er in seiner Gesellschaft und bei seinen wunderschönen Quartettabenden, und zum Schluß durfte er als Abschiedsgruß Spohrs das Zeugnis von ihm empfangen: „die Kompositionen Hartmanns gehören zu den vortrefflichsten der neueren Zeit, die gewiß Sensation erregen würden, wenn und wo sie in Deutschland aufgeführt würden".

Gewiß lag es dem bescheidenen dänischen Künstler fern, Sensation erregen zu wollen. Und doch wäre es wohl möglich gewesen, daß er sich damals in Deutschland einen Namen verschaffen hätte können. Rob. Schumann zeigte in seiner Zeitschrift viel Interesse für die gedruckten Werke Hartmanns (meistens Klavierkompositionen und Violinsonaten) und wenige Jahre nach dem Abschluß der Reise gewann Hartmann durch seine inhaltreiche und tüchtig gearbeitete Sonate für Klavier einen bei einer Hamburger Konkurrenz ausgesetzten Preis.

Einen deutschen Ruf erreichte Hartmann jedoch damals nicht, und bekanntlich ist das ihm später auch nicht gelungen. Die bald folgenden Zerwürfnisse zwischen Deutschland und Dänemark spielten dabei wohl für ihn, den sehr patriotisch gesinnten Mann, eine Rolle. Aber auch die selbstlose Arbeit für Hartmanns Werke wie H. C. Andersens (mit der Hilfe Fr. Liszts), Adolph Jensens und Edw. Griegs blieb fast ganz ohne Erfolg.

Es mag zum größten Teil daran liegen, daß die Kunst Hartmanns von jetzt ab eine mehr und mehr ausgeprägte nationale Richtung nahm (während seine Begabung nicht die Außenwirkung und Brillanz eines Gade oder Grieg besaß). Eigentümlich ist es zu beobachten, daß er gleich nach seiner Heimkehr, nach den bunten Eindrücken kosmopolitischer Musik sich an nationale Aufgaben wandte. Seine erste Arbeit nach der Reise war die Komposition von „Vier dänischen Liedern" (welche ihm den Preis des „Musikvereins" einbrachte), unter denen sich eine der volkstümlichsten und meist gesungenen dänischen Melodien findet, die zu dem herrlichen Gedicht Chr. Winthers „Flyv, Fugl, flyv . . ." („Fliege, Vogel, fliege . . ."). Und nun folgte eine Reihe von Werken im nordischen Stil: Musik zu den Oehlmschlägerschen Tragödien: „Olaf der Heilige" (mit dem grandiosen herben Orchesterstück „Die Schlacht bei Stiklestad") und „Hakon Jarl", zu dem lieblichen Märchenspiel „Syv sover Dag" („Siebenschläfertag"), die weiblich lichte und anmutige Oper „Liden Kirsten" (Klein Christina) mit feiner Ausnutzung mittelalterlicher Volkslieder, die damit verwandten Kompositionen zum Ballett „Eine Volkssage" (mit Gade zusammen) und der Idylle „Ein Sommertag", die groß angelegten, im altnordischen Ton empfangenen Ballette: „Valkyrien" (Die Walküre) und Thrymskeiden („Die Sage von Thrym") die vielen nationalen Kantaten, eine Spezialität Hartmanns — alles in seinem Haupt- und Meisterwerk „Völvens Spaadom" („Die Wahrsagung der Wölve"), im Jahre 1872 vom 67jährigen Künstler komponiert, gipfelnd.



Joh. Peter Emil Hartmann im Jahre 1845.

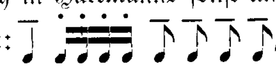
Hartmanns Leben verfloß sehr schlicht und einfach, ohne große Erlebnisse oder viel Abwechslung — bezeichnend ist es, daß er sein ganzes langes Leben, abgesehen von der besprochenen großen (und einer späteren kleineren) Reise, in Kopenhagen verbrachte oder im Sommer in ländlicher Nähe der Stadt — und sogar 70 Jahre hindurch dieselbe Wohnung innehatte! Es war ein im seltenen Grade konservatives und auf der Sonnenseite geführtes Leben, die Begebenheiten reihten sich leicht und glücklich aneinander; Suchen, Zweifel, innere Unruhe schienen ihm immer fern geblieben zu sein, ebenfalls Anfeindungen; im Gegenteil wurde ihm vom ganzen Volk eine Liebe und ein Verständnis entgegengebracht, wie sie nur selten das Los der führenden Geister geworden ist.

Was er tonkünstlerisch schuf, war nicht Ausschlag von Erlebnissen, sondern von einer Phantasie, die sich lebhaft und mächtig regte. Gewiß ist alle Kunst eine Frucht der Phantasie — es braucht das kaum ausdrücklich gesagt zu werden —, ebenso gewiß verspürt man aber, ob diese Phantasie durch innere oder äußere Erlebnisse in Schwingung versetzt worden ist oder nicht. — Man denke an Franz Schuberts so bitter anschauliche Melodie zu Goethes: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" — es steckt darin mehr als bloße Phantasie, es sind blutende Erinnerungen an traurige Selbsterlebnisse. — Oder man greife aus Ludwig van Beethovens gewaltiger Produktion Beispiele wie die c moll-Symphonie oder die Appassionata heraus. Wen wird beim Anhören derselben nicht

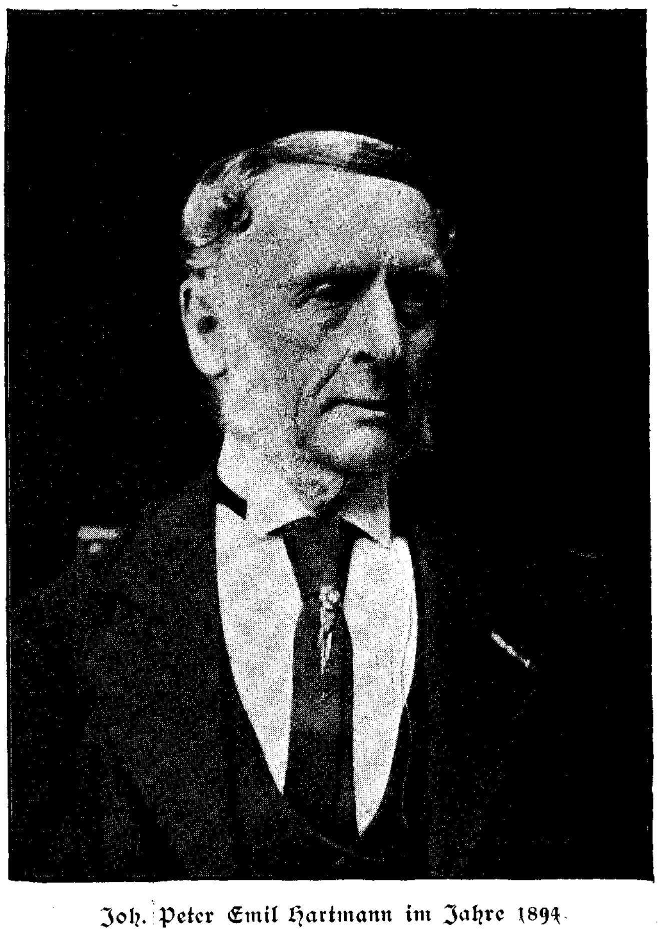
[1] Dieser Aufsatz ist im wesentlichen ein (für deutsche Leser bearbeiteter) Auszug einer kürzlich erschienenen dänischen Biographie J. P. E. Hartmanns.

der Eindruck des ganz individuellen Kampfes des Meisters ergreifen, des Kampfes nach innen, in seiner großen einsamen Seele, nach außen mit der Umwelt im Gegensatz zu seinem Wollen und seinen Idealen. Eine erhabene Künstlerphantasie hat zwar hier gedichtet, aber eben auf Grundlage des nach innen und außen Erlebten.

Was ähnliches darf man also bei Hartmann — ganz abgesehen von dem Abstand der künstlerischen Anlagen — nicht suchen. Seine Phantasie hatte keine Anknüpfung zu seinem Erdenleben, gab keinen Widerschein von seinen besonderen Erlebnissen oder seiner speziellen Persönlichkeit. Der Flug seiner Phantasie war aber frei, ungebunden und weit beflügelt; er eröffnete ihm und seinen Zuhörern eine reiche, bunte Welt voll von schönen, ergreifenden und großzügigen Bildern. Und das Gebiet dieser Phantasie war — im großen und ganzen — das Nordische, besonders das Altnordische; hier eroberte er dreißig Länder, die bisher niemand betreten, und war sowohl ein Schöpfer als ein Vollender. So erfüllt und genährt von diesem nordischen Geist war seine Phantasie, daß in seinen späteren Jahren auch das, was er als absolute Musik komponierte, unwillkürlich dasselbe typisch nordische Gepräge annahm, so vor allen Dingen die ganze große a moll-Klaviersonate (1885). Lange Zeit hindurch hatte noch fremde, besonders deutsche Einwirkung an seinen Schöpfungen geklebt, seine Vorliebe für Spohr blieb zu erkennen in harmonischen und melodischen Einzelzügen, von einem Spohrschen Schmachten ist selbst „Liden Kirsten" manchmal nicht frei. Mehr und mehr streifte er aber diese Einwirkung von sich ab, und auf seiner vollen Höhe, in „Vølvens Spaadom" ist er tief originell, jeder Ton sein eigener, Vorbilder lassen sich kaum mehr nachweisen. Hier hat seine Phantasie jenes graue Altertum tiefer angeschaut als Gade je es tat, ihm kräftiger und gedrungener Leben gegeben als Grieg es je vermochte. In diesen fünf kurzen Sätzen für Männerchor mit großem Orchester hat Hartmanns Phantasie unter der höchsten Inspiration meisterhaft die knappen dunklen Dichterworte der Edda belebt. Sie hat die weise Wölwe geschildert, wie sie über das Schicksal der Götter grübelt in einem Satz voll schwermütiger, resignierter Weisheit; sie hat durch rauhe Melodien, herbe Harmonien und wilde Rhythmen, charaktervolle Orchestrierung das Erstehen der Bosheit und des Hasses in der Welt und wie die beiden dieselbe verheeren, veranschaulicht. Die blutgierigen Walküren hat sie in eigenartiger, knorriger Sprache, wogegen die Wagnersche fast umständlich erscheint, Leben gegeben. Die Hartmannsche Phantasie scheint mit diesen Sagengestalten fast noch vertrauter zu sein als die Wagnersche.

Nun ist es ja bekannt, daß der musikalische Ausdruck für das Nordische, besonders das Altnordische — das besondere Gebiet für Hartmanns Phantasie — auf einer Konvenienz, einem stillschweigenden Uebereinkommen beruht. Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß die Töne der alten Luren nicht so wie die Hartmannschen lauteten, sagt Carl Thrane. Ja gewiß, es ist mehr als wahrscheinlich — ganz sicher ist es. Von den Ausdrucksformen der Tonkunst im nordischen Altertum wissen wir nichts, ebensowenig, inwieweit oder auf welche Weise die Edda-Lieder gesungen oder sonst vorgetragen wurden. Die dänisch-nationale Tonkunst gründet sich auch nicht so wie z. B. die norwegische oder russische in erster Linie auf direkte Nachempfindung der Ausdrucksweise und der Manieren der Volksmusik. Sie fußt auf der deutschen romantischen Musik und baut weiter auf dem dänischen mittelalterlichen Volkslied (insoweit es uns überhaupt korrekt überliefert ist). Auf diese Weise hat eine verhältnismäßig kurze Reihe von dänischen Komponisten (die ältesten davon sogar von deutscher Geburt) mit genialen Anlagen eine eigenartige Tonsprache, eine musikalische Ausdrucksweise geschaffen, die nicht bloß wir Dänen selbst, sondern auch die Fremden als Ausdruck für unsere Volkseigentümlichkeit, unser Gefühlsleben, unsere Natur empfinden. — Man darf hier recht wohl von etwas Unerklärlichem reden, und fragte man Hartmann, als einen der ersten Schöpfer dieser nordisch geprägten Tonsprache, wie er ursprünglich dazu gekommen sei, dann wußte er eigentlich nichts zu antworten, oder er gab ausweichende Antworten, indem er lächelnd und wie im Scherz — innerlich doch gewiß tiefernst — hinzufügte: „Der Einzige, auf den ich hinweisen könnte, müßte der liebe Gott sein." Und recht hat er ja gehabt, wenn er in sich einen intuitiven Genius, dem er unwillkürlich folgen mußte, empfand, wenn er an eine überirdische Inspiration glaubte, die ihm das bisher unbebaute Gebiet, wo eben seine musikalische Phantasie ungehindert wirken konnte, erschlossen hatte. Und Hartmann, der im bürgerlichen Leben einfache Verstandesmensch, gab sich in dem Grade seiner großzügigen Phantasie hin, daß ihm das Los zufiel, die nordische Musik zu schaffen, die Muster für eine Reihe nordischer Komponisten wurde, unter denen selbst ein Edvard Grieg war, der begeisterte Anhänger des greisen dänischen Meisters. Wohl hat er auf dem Wege nach diesem „nordischen" Ziel der Kunst Niels Gades recht viel verschuldet; allmählich wurde er aber persönlich der ausgeprägtere von den beiden. Er fand Melodien von erhabener Kraft und meerfrischer Stärke, bisher kaum gebrauchte Harmonien von einer gewissen Herbheit und Rhythmen männlicher, barscher als die Gadeschen. Und wie er sich — wie unbewußt — diese eigenartige nordische Sprache bildete, läßt sich durch ein einzelnes kleines Beispiel nachweisen: ein Rhythmus, der schon früh in Hartmanns sonst unpersönlichen Jugendarbeiten auftaucht: , und zwar ohne sonderlichen Eindruck zu machen, folgt ihm in die späteren Kompositionen und erscheint hier als ein besonders wirkungsvolles nordisches Ausdrucksmittel.

Diese sozusagen historische Phantasie ist der Hauptzug in der Künstlerschaft J. P. E. Hartmanns und deshalb hier in erster Reihe hervorgehoben worden. Der Meister begegnet sich hierin mit dem ersten und größten Romantiker unter den dänischen Dichtern, Adam Oehlenschläger — der wie Hartmann von deutscher Abstammung war. Die Musikerphysiognomie Hartmanns hat jedoch auch andere Züge, auf die noch zum Schluß kurz hingewiesen werden möge.



Joh. Peter Emil Hartmann im Jahre 1894.

Mit den zeitgenössischen Dichtern Grundtvig und Ingemann hat er das tiefe religiöse Gefühl gemein. Er vertonte ihre geistlichen Lieder stimmungsvoll und charakteristisch und kraft seines nordischen Naturells brachte er in diese geistliche Musik einen neuen und großzügigen, bisweilen fast heldenhaften Ton hinein, der vielleicht nicht eben „orthodox“ ist, jedoch in seiner Kraft und Erhabenheit und durch seine Meisterschaft als absolut religiös empfunden wird.

Mit seinem Freunde H. C. Andersen begegnet sich Hartmann in dem Witz und der Laune, in der stillen Gemütlichkeit, von der namentlich viele seiner Lieder und Klavierstücke Zeugnis ablegen.

Und vielleicht spiegeln sich die kleinen und feinen nationalen Züge am reichsten in der Musik Hartmanns da, wo sie Künderin seines tiefen Naturempfindens ist. Hartmann war ein Freund der Natur wie wenige, bis ins hohe Alter hinein hat er das halbe Jahr hindurch draußen in der reichen, blühenden, weichen und etwas wehmütigen seeländischen Natur zugebracht. Diese Naturliebe kennzeichnet nicht bloß seine kleinen Lieder und Klavierstücke, sondern auch die größeren Orchesterstücke, wie die Zwischenaktsmusiken zu „Hakon Jarl“, „Syosoverdag“ und „Yrsa“ (von Oehlmschläger) und vor allen Dingen das liebliche, in feinstem Sinne sentimentale Konzertstück für Tenorsolo, Chor und Orchester: „Ein Sommertag“ (Paraphrase über ein altes herrliches Volkslied). — Den ganzen Reiz, die tiefe Wahrheit, die einfache Anmut dieser Naturbilder wird wohl nur der Landsmann Hartmanns völlig nachempfinden können. Und doch wird auch der Fremde, der sich in das Werk innerlich vertieft, kaum unberührt von ihm bleiben.

Die Wiener Volksopernfestspiele in Kattowitz O.-S. und ihre kulturelle Bedeutung.

Von H. Kandler.

Auf Veranlassung des Stadttheaterdirektors Barnay fanden 1920 Opernfestspiele der Wiener Volksoper in Kattowitz statt. Es handelte sich dabei um „Festspiele“, insofern als alle mitwirkenden Mitglieder wirkliche Künstler waren und so in musikalischer und technischer Beziehung etwas Hervorragendes geschaffen wurde. Die Gesamtleitung hatte Herr Frischler, die Regie Herr Oberregisseur Markowski aus Wien. Das Orchester setzte sich zusammen aus vollwertigen Künstlern, die weder technisch noch in der Auffassung versagten. Es stand unter der Leitung des Dr. Kaiser (Wien), der unermüdlich sämtliche Opernaufführungen und mehrere Orchestertonwerke dirigierte. Besonderes Lob verdienen die Chöre, die teilweise auch von den Mitgliedern des Kattowitzer Meisterschen Gesangvereins unterstützt wurden. Die Auswahl der Opern war dem geistigen Standpunkt der Zuhörer, die zum größten Teil das einfache Volk bildete, das in der Mehrheit noch nie eine Oper gesehen und gehört hatte, angemessen. Ebenso mußte auch auf die technische Leistungsfähigkeit der Kattowitzer Bühne streng Rücksicht genommen werden. Deshalb waren ältere Opern mit leicht verständlicher Handlung und angenehmer leichter Musik zum größten Teil ausgewählt worden. Als erste Oper wurde der „Fidelio“ gegeben. Dieses einzige Opernwerk Beethovens, einzig in der Musik, einzig leider in der Zahl, riß die Zuhörer, die das Theater bis auf den letzten Platz füllten, völlig hin. Von deutschen Opern wurden ferner gegeben Kienzls „Evangelimann“ und die deutscheste Oper Wagners „Meistersinger“, bei deren Schlußszenen unser ganzes nationales Unglück in erschreckender Weise dem oberschlesischen Zuhörer zum Bewußtsein kam, zugleich aber auch die Hoffnung aus dem Herzen sich losrang, daß „deutsches Wesen und deutsche Art“ nie untergehen werden. Ferner waren in den Spielplan aufgenommen die „Fledermaus“, und der „Zigeunerbaron“. Zahlreich waren die Ausländer vertreten, zunächst Bizet mit seiner „Carmen“, Mascagnis „Cavalleria“, Leoncavallos „Bajazzo“, Rossinis „Barbier von Sevilla“, Puccinis „Toska“, Verdis „Rigoletto“ und „Traviata“, Smetanas „Verkaufte Braut“ und Halévys „Jüdin“. Den Höhepunkt bildeten, wie schon erwähnt, die „Meistersinger“, die in einer selten gehörten Vollendung gegeben wurden und für jeden Zuhörer direkt ein Erlebnis wurden.

Wie das Orchester unter seinem feinsinnigen Leiter Dr. Kaiser einzigartig Schönes leistete, so war auch die Gesamtleistung der Sänger und Sängerinnen einzigartig. Man hatte es eben mit erstklassigen Künstlern zu tun. Zu erwähnen ist zunächst Frau Minna Lesler von der Wiener Staatsoper, die u. a. den „Fidelio“, die „Santuzza“, die „Recha“ unnachahmlich gab; ferner die Damen: Käthe Rantzau (Carmen, Toska), Rosel Wagschal (Marie, Nedda), Frl. Kux (Eva, Micaëla), Frl. v. Flondor (Eudora, Violette Valerie), Frl. Weiner u. a. Auch die Solotänzerinnen (Frl. Führer, Grotzbach, Kaar und Grimm) entzückten durch die graziösen Tänze. Von den Spielern sind zu erwähnen zunächst der Heldentenor Herr Kuhla (Walter Stolzing u. a.), Herr Schürmann (Turiddu, Canio, Don José), Herr Preuß (Wenzel, David), der unübertreffliche Baßbuffo Herr Bandler (Beckmesser, Kezal, Glöckner in Toska), Herr Fleischer (Hans Sachs u. a.), Herr Markowski, Frischler, Lazar u. a. Als Gäste erschienen außer der eingangs erwähnten Frau Lesler der Breslauer Tenorist Hochheim (Eleazar, Rigoletto), der Baritonist Rhode (Hans Sachs), Frl. Schlössingh (Eva) aus Gotha. Welche kulturelle Bedeutung hatten die Festspiele für Oberschlesien? Vor dem Kriege war Oberschlesien das Land, das man stets recht stiefmütterlich behandelte, und zwar besonders auch in musikalischer Beziehung. Es steht fest, daß für den Westen sehr viel getan wurde, für den Osten fast gar nichts. Im Westen hatte fast jede größere Stadt ein Orchester, ein Theater, eine Oper, die z. T. durch kunstsinnige, musikliebende Fürsten und Magnaten unterhalten oder doch namhaft unterstützt wurden. In Oberschlesien, dem an Schätzen reichsten Teile Deutschlands, gibt es auch Millionäre, die aber leider für die Förderung der Bühnenkunst nicht zu haben waren. Wohl gibt es z. B. in Kattowitz, Beuthen, Ratibor, Oppeln usw. Theater. Das Schauspiel, Lustspiel und die Operette, letztere mitunter in recht mangelhafter Aufführung und Musikbegleitung, sind vertreten, aber bis vor kurzer Zeit wurde auch nicht eine einzige namhafte Oper in Oberschlesien aufgeführt. Dafür gibt es aber fast ausnahmslos in jedem größeren Industriedorf mindestens ein Kino, und mit diesem Kinokitsch und den „zugkräftigen“ Operetten wurde das musikhungrige oberschlesische Volk reichlich gefüttert. Wer einmal eine gute Oper sehen wollte, mußte nach Breslau oder Mährisch Ostrau oder in das kleine österreichische Städtchen Troppau, das eine vorzügliche Oper besaß, fahren. Darum war es nicht zu verwundern, daß fast stets sämtliche Plätze des umfangreichen Kattowitzer Stadttheaters bei den einzelnen Opernaufführungen ausverkauft waren, daß trotz der mühevollen Bahnfahrt und der Julihitze Musikliebhaber aus Beuthen, Königshütte, Gleiwitz, ja sogar Oppeln und Ratibor in großer Zahl erschienen. Und was die Opernvorstellungen bezwecken sollten, haben sie erreicht. Sie haben dem Volke wirkliche Kunst gezeigt, haben das Volk erhoben aus der Arbeit, aus der Misere des Lebens hinaus, haben es die furchtbaren Bitterkeiten, die Oberschlesien als besetztes Gebiet durchzumachen hat, vergessen lassen, haben aber besonders gezeigt, daß es für Oberschlesien nur eine Kultur gibt, nämlich die deutsche, die allerdings unendlich verschieden ist von dem Tun und Handeln der Warschauer Kulturträger, die jetzt eben sengend und mordend umherziehen, um Oberschlesien zu besetzen und für Polen zu „gewinnen“. Es war für den Gebildeten eine große Freude, zu sehen, mit welcher Andacht auch das gewöhnliche Volk dem höchsten Kunstgenuß, der Verbindung der menschlichen Stimme und Handlung, mit dem Orchester sich hingeben kann. Und so war es zu verstehen, daß am Schluß der „Meistersinger“ eine Begeisterung herrschte, wie man sie nur bei wohlgelungenen Erstaufführungen neuer Opern, die dauernden Wert versprechen, sonst wahrnehmen kann, eine Begeisterung für die Schönheit „unserer Meistersinger“ und auch eine Begeisterung für deutsches Wesen und alte, deutsche Kunst. Für diese das arme, gehetzte und geplagte oberschlesische

Volk zu begeistern, war ein vornehmliches Ziel der Festspiele, und dies wurde erreicht. Dankbaren Herzens denken wir Oberschlesier an die schönen, unvergeßlichen Tage der Festspiele und das Versprechen des Gesamtleiters, Herrn Frischler, im nächsten Frühling wieder nach Kattowitz zu kommen und u. a. auch Deutschlands größtes Meisterwerk, den Wagnerschen Nibelungenring aufzuführen, wird für manchen in den bitterbösen Tagen, die uns in Oberschlesien noch bevorstehen, ein lichter Hoffnungsstrahl sein.

Josef Gustav Mraczek: „Ikdar".

Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Guido Glück.

Uraufführung in der Dresdner Staatsoper am 24. Januar 1921.

Ikdar ist die dritte Bühnenschöpfung Mraczeks, die gegenüber den bisher aufgeführten Opern Der Traum (Berlin) und Aebelö (Breslau, Frankfurt a. M.) einen merklichen Fortschritt bedeutet. Das Wort Ikdar ist eine andere, vielleicht eigenmächtige Bezeichnung für „Istar", die babylonisch-assyrische Verkörperung des Venussternes, gleichbedeutend mit der Astarte (hebr. Astaroth) der Westsemiten, als deren Gestirn der Mond, als deren Symbol die Mondsichel gilt: Die Göttin der Liebe und der Schönheit, die Beschützerin der Zeugung und der Fruchtbarkeit.

Die Handlung der neuen Oper spielt 3000 Jahre vor unserer christlichen Zeitrechnung. Saothi, ein junger Bildhauer, hat seine Geliebte Piosi verlassen und sich in die Einsamkeit einer Steinwüste am Ufer des Meeres zurückgezogen, um in unerfüllbarer Sehnsucht ein Kunstwerk zu schaffen. Ein Traumbild umgaukelt ihn. In seiner Hand nimmt der Stein die Formen dieses idealen Phantasiemodells an. Vergebens suchen ihn die Freunde aus den „Traumeswirren" zu lösen. Auch die rührend anhängliche Piosi vermag nichts mehr über ihn. Saothi ist ganz seinem Wahne verfallen. Als einer der Freunde zufällig das tief versteckte Standbild findet, eilt Saothi an den Ort und zertrümmert das Werk. Da naht Mnorgis, der Eroberer des Ikdar-Reiches, mit ihm Riana, die sich ihm bisher als Weib versagt hat. Flüchtig erblickt Saothi sie und glaubt das fleischgewordene Urbild seiner Träume gefunden zu haben. Der eifersüchtige Tyrann entfernt sich mit Riana, die niemand entschleiert schauen darf. Die folgende Nacht ist der Göttin geweiht: Ein Fest der Liebe und der Wollust. Der zweite Akt zeigt im Hintergrunde den Tempel Ikdars, zu dem eine mächtige, aus der Vorderbühne aufsteigende Freitreppe hinaufführt. Brünstige Chöre und bacchantische Tänze! Nur mit großem Widerstreben (Blitz und Donner der zürnenden Ikdar) folgt der Tyrann der Forderung des Oberpriesters, daß Riana sich auf Ikdars Geheiß entschleiert dem Volke darbiete. Es geschieht. Verlangend stürzt Saothi auf sie zu. Wutschnaubend will Mnorgis ob dieses Frevels den fremden Bildhauer töten lassen. Der Oberpriester weist jedoch auf das Fest der Ikdar hin und Saothi behält sein Leben. Der dritte Akt führt wieder an das zerklüftete Gestade des Meeres. Aus einem farbigen Marmorblock hat Saothi ein neues Standbild der Göttin geschaffen. Es trägt, fast vollendet, die Züge Rianas. Mnorgis erkennt dies mit wachsender Rachsucht gegen den Schöpfer, der ihm die Seele seines Weibes gestohlen. Die zweite Szene dieses Aktes zwischen Riana und Saothi ist der Höhepunkt der Oper. Der Bildhauer hält die Königin für Ikdar selbst. In der Begeisterung des Augenblicks ergänzt er rasch, was dem Gesichtsausdruck des Standbilds noch fehlt. Dann sinkt er in die Knie. Ikdar soll ihn segnen. So findet Mnorgis das Paar. In unbeschreiblicher Wut überantwortet er den Jüngling seinem Schergen. Riana bittet, fleht für ihn, den völlig Reinen und Schuldlosen. Der Tyrann hat dafür nur ein teuflisches Lachen. Das Leben Saothis soll Riana gehören, doch wird der Aermste von den Sklaven fortgeführt und — geblendet. Noch hat der Tyrann seine Rache nicht voll gekühlt. Er stürzt sich auf das Standbild, dieses wankt, reißt aber zugleich den Angreifer mit in die Tiefe. Langsam tastet Saothi sich zu Riana, umschlingt ihre Knie und bekennt, der Erde entrückt:

„Geliebte, nun steht die Zeit
und ist nur tiefste Ewigkeit!"

Ganz gewiß kein wirkungsloses Buch, bis auf den zweiten, viel zu breit ausgestalteten Akt. Die Handlung des Werkes weist, wie man sieht, verwandte Züge mit neueren Opern auf, z. B. mit Schrekers Gezeichneten, der kürzlich in Dresden in Konzertaufführung gebotenen Lombardischen Schule (Das Lächeln und die Angst) von Leo Kähler, worüber seinerzeit berichtet wurde, u. a. m. Aber die Verse Guido Glücks (Brünn) sind glatt und kommen der Begabung des musikalischen Stimmungsmalers Mraczek sehr entgegen. Wäre der Tondichter auch ein erfindungsreicher Melodiker von der Art Karl Goldmarks, so hätte er wahrscheinlich stärkere Wirkungen erzielt, in erster Linie dort, wo der Komponist zwischen den Zeilen hätte lesen sollen, und wo die Situation mehr ein musikalisches Nachzeichnen, denn ein Untermalen erfordert. Man vergleiche die Tonwelt Mraczeks mit derjenigen des Venusberges! Welche unerhört kühne Sinnenlust und Farbenfreude in den Harmonien, welche Feinheit in der Linienführung bei dem noch keineswegs „überwundenen" Wagner! Hingegen bietet Mraczek in der musikalischen Schilderung des Liebesrausches ein Zwielicht der glitzernden und flimmernden Klänge, das durch die allzu häufige Verwendung von Harfe und Celesta auf die Nerven fällt und unser „inneres Auge" ermüdet. Der Komponist hat seine wirksamsten Weisen für den ersten, in sich geschlossenen und für den letzten, den besonders dramatischen Akt gefunden. Namentlich die schon erwähnte, menschlich-rührende Szene zwischen Saothi und Riana im Schlußakte. Auch das Vorspiel zum dritten Akt hat seine Qualitäten. Aus der Dresdener Aufführung wird Mraczek manches gelernt haben. Einmal, daß man die Gesangsstellen sorgfältiger behandeln muß, und daß es, wo Mehrstimmigkeit eintritt, immer noch auf eine klare und interessante Satzkunst ankommt. Zweitens, daß das Begleitorchester in entsprechenden Grenzen zu halten ist und daß elementare Orchesterausbrüche nicht mit „Nur-Klanggeräuschen" verwechselt werden dürfen. Unsere deutschen Musikdramatiker, und zu ihnen zählt trotz seines tschechischen Namens auch Mraczek, sollten sich insofern an dem Wiederaufbau der geistigen Güter beteiligen, als sie bei der Wahl ihrer Stoffe und Textbücher mehr das Positive, denn das Negative berücksichtigen. Nur so kann das prophetische Wort Richard Wagners zu Recht bestehen: „In dem von der Musik verklärten Drama wird einst das Volk sich und seine Kunst veredelt und verschönt wiederfinden."

Die Aufführung war in szenischer Beziehung von Hasait und Pältz glanzvoll gestaltet und in den Farben so gehalten, daß die schönen Kostüme (Fanto) wirksam zur Geltung kamen. Der zweite Akt zeigte, wie bereits erwähnt, im Hintergrunde den Ikdartempel und damit in stilisierter Architektur und expressionistisch-neuzeitlicher Form die geöffnete „Astartemuschel". Die Lichtstimmungen waren besonders im Schlußakte sehr fein abgetönt. Mit ganzer Kraft hatte Kapellmeister Fritz Reiner seines Amtes gewaltet. Wenn er die orchestralen Anstürme (den Sängern gegenüber) nicht immer in der erforderlichen Weise abzudämpfen vermochte, so lag das mehr am Komponisten als an ihm und an der in voller Leistungsfähigkeit sich bewährenden Staatskapelle. Nicht so glücklich war der neue Spielleiter Dr. Hartmann. Er hielt sich allzu streng an die lyrischen, um nicht zu sagen süßlichen Momente der Musik und gab wenig Eigenes, Schöpferisches. In der Bewegung der Massen blieb er unfrei und in der Ausarbeitung der Details nicht bestimmt genug. So vermochte er die Vorteile und Hemmungen der an sich prachtvollen Freitreppe (zweiter Akt) nicht restlos auszugleichen. Für den erotischen Reigen seiner Gliederung, Bindung und Lösung war der verfügbare Raum entschieden zu klein. Kapellmeister Pembaur hatte die Chöre mit bekannter Sorgfalt ausgefeilt. Frau Plaschke-von der Osten, jeder Zoll eine wahrhaft königliche Erscheinung, schritt unnachahmlich hoheitsvoll zum Ikdarfest. Ihr gebührt der Preis des Abends. Kurt Tauchners blühende Tenorstimme lebte sich in schönster lyrisch-heldischer Klangpracht aus. Auch Burg (Tyrann) gab sein Bestes. Bleiben noch Elisa Stünzner als rührend-hingebungsvolle Piosi, Zottmayr als Oberpriester und Richard Tauber zu nennen. Dieser hatte seine Partie (Seth) erst kurz vor der Hauptprobe übernommen und erbrachte damit erneut den Beweis großer musikalischer Schlagfertigkeit. Der Beifall wuchs von Akt zu Akt, und der Komponist wurde am Schlusse oft gerufen. Prof. H. Platzbecker.

Arthur Delmar: „Der große Julius".

Parodistische Operette in drei Akten von A. Petersen und O. Lux. Mit Benutzung einer Idee von W. Walloth.

Uraufführung am Leipziger Operettentheater.

Der große Julius ist natürlich Julius Cäsar. Man sucht in dieser Operette den römischen Kriegshelden und Diktator und seine Umwelt zu parodieren: die Verschworenen Brutus, Cassius, Casca, Trebonius und ihre Frauen Calpurnia, Portia, Lesbia, Emilia, Julia; ebenso die römische Militärpartei, vertreten durch Markus Antonius, die Priesterwelt, die germanische Schutzwache, die höfische Dichtkunst und anderes mehr. Beziehungen zu Vorgängen und Persönlichkeiten aus der jüngsten Weltgeschichte sind natürlich reichlich vorhanden. Shakespeares Römerdrama verkehrt man zum Ulk: die Ermordung des mächtigen Kaisers mißlingt; von Jupiter selbst wird er zum obersten Gott der Schieber erhoben, fährt im Luftschiff gen Himmel und läßt die Herrschaften unten in Zukunft „ihren — Kram alleine machen".

Von Textdichtern und von Komponisten ist in diesem Werk bewußt Anschluß an die klassischen Parodien Offenbachs und seiner Textdichter gesucht worden. Aber vom Geist und Witz, von der schlagkräftigen Einfachheit und der künstlerischen Stileinheit des genialen Schöpfers der Schönen Helena und des Orpheus in der Unterwelt haben diese Imitatoren nur wenig. Nicht einmal eine weise Selbstbescheidung auf die Hauptpunkte ziert sie. Die Folge ist, daß sie das bißchen Handlung nicht straff genug zu führen vermögen und daß es keine

Spannungen und dramatischen Höhepunkte gibt. Alles geht in einem dicken Brei, worin Parodie, Ironie, Satire, Ulk, Revue, Modenschau und Zirkus unkünstlerisch verrührt sind, unter. Man wird deshalb dieser derben, grobschlächtigen Arbeit nicht froh und atmet erleichtert auf, wenn nach 3½ Stunden der Vorhang zum letzten Male fällt. Ein gewisses Geschick zu dem (plump) Theatermäßigen hat Textverfasser und Komponist dazu verleitet, das denkbar größte Ungeschick zu begehen, was es für Theater geben kann: zu langweilen und zu ermüden.

Und dann noch einige Spezialfragen an den Komponisten, dessen dick instrumentierte Musik einem stundenlang schmerzhaft in den Ohren knallt. Wo gab sich Offenbach je so aufdringlich wie er? Wo parodierte er so handgreiflich-unkünstlerisch Gluck und Meyerbeer wie Herr Delmar Wagner und Strauß? Wann verfiel Offenbach je in den Fehler, vier oder fünf Solistinnen eine lange Nummer absolut einstimmig singen zu lassen? Wann ließ er je das Charakteristisch-Parodistische beiseite, um in banalen Tanzmelodien zu schwelgen? (Herr Delmar aber meint, ohne Zugeständnisse an die flache, moderne Tanzoperette nicht auskommen zu können und verliert dabei die gesteckten Ziele für lange Zeit ganz aus den Augen!) So sehr sich der Komponist abmüht: sein rührend geschäftiges Musizieren und sein geschicktes Imitieren gewisser Aeußerlichkeiten stempelt ihn längst nicht zu einem neuen Offenbach (den wir dringlich brauchen könnten), und die gelegentlichen parodistischen Einfälle eines Lehár, Fall und namentlich Oskar Straus stehen höher.

Die Aufführung hatte sich viel Mühe um das Werk gemacht, vermochte aber nicht mehr an Witz und Komik herauszuholen, als schließlich darin steckt. Wirklich blendend in Erscheinung und Gehaben war Rudi Gfaller als großer Cäsar, jeder Zoll ein parodierter Machthaber von Gottes Gnaden. Den Verschworenen suchten die Herren Grave, Habit, Engelmann und Trautmann nach Möglichkeit Farbe und Persönlichkeit zu geben; gleiches strebten die Damen Rößner, Wiet, Doehle, Retty und Navana mit ihren Frauenrollen an; sie blieben im Grunde zahm wie der Geist der Aufführung und ihr gut bürgerliches Bacchanale. Viel mehr Witz lag in den drolligen Kostümen und in der originellen kubistisch-futuristischen Bühnenausstattung. Das war das Sehenswerteste an dieser neuen Operette. Herr Oberspielleiter Groß zeichnete für die Regie; Herr Kapellmeister Findeisen dirigierte das exakt arbeitende, aber viel zu laut spielende Orchester. Geschmacklos war die Art, wie man am Schluß des zweiten Aktes einen großen Premierenerfolg durch allgemeines Defilee aller Mitwirkenden und Mitschuldigen auf der Bühne forcieren wollte; das ist bei uns eine tief eingerissene Unsitte, die leider schon Hausrecht gewonnen zu haben scheint. Kurt M. Franke.

Musikbriefe

Aachen. Einen Nachklang des Beethoven-Festes bildeten die beiden Volkssymphoniekonzerte am 13. und 15. Januar mit der Missa solemnis. So „gelungen“ Beethovens „gelungenstes Werk“ auch da wieder zur Wiedergabe gelangte — für Volkssymphoniekonzerte liegt es ohne Frage zu hoch. (Ehrlich gesagt: für ein gut Teil der Besucher der „besseren“ Konzerte nicht minder. Wie viele mühen sich denn wirklich um ein volles Verständnis der Missa?) Außerdem habe ich hierbei, wie bei Bachs gewaltiger h moll-Messe, stets den einen Gedanken, den ich nicht los werde: wären diese Schöpfungen doch bloß in deutscher Sprache gehalten! Wieviel tiefer wäre dann ihre Wirkung! Wieviel volkstümlicher würden sie dann auch ohne weiteres werden! Ist es vermessen, es zu hoffen und gar von dieser Hoffnung zu sprechen: die eigentliche, deutsche große Missa muß, nein, wird noch kommen! Trotz Spengler. Wir sind noch nicht am Ende. — Die Missa hat einst vom Rheine aus ihren Siegeszug durch die deutschen und fremden Lande angetreten. Köln war ihr Ausgangsort. In diesen Tagen nun hat einer der großen rheinischen Gesangvereine, der damals geholfen hat, die Missa neu ertönen zu lassen, seinen 100jährigen Geburtstag feiern können: der Aachener Städtische Gesangverein. Es ist hier nicht der Raum, um auf die wechselvolle Geschichte unseres weitbekannten Städtischen Chores einzugehen. Prof. Dr. Fritz hat sie in einem ausgezeichneten Festbuche sehr lebendig dargestellt (im Buchhandel durch A. Kreutzer, Aachen). Das Festkonzert brachte als Chorleistungen Händels „Halleluja“ aus dem Messias und den „Herbst“ aus Haydns Jahreszeiten mit wahrhaft festlichem Gelingen. In der Wiedergabe des Meistersinger-Vorspiels unter der Stabführung des jetzigen Dirigenten des Städt. Gesangvereins, Generalmusikdirektors Dr. P. Raabe, bewies das Städt. Orchester und sein Leiter, daß man sich an Glanz, Kraft und Wohllaut des Klanges und an geist- und seelenvoller Ausdeutung sozusagen auch selbst übertreffen kann. Das war Festmusik! Möge sie für das beginnende 2. Jahrhundert Städt. Chores eine ebenso freudige Vorbedeutung sein, wie sie für das vergangene erste ein herrlicher Abschluß war. — Das 4. Städt. Konzert brachte uns zwei Neuheiten: Karl Bleyles Ouvertüre zu „Reineke Fuchs“ (23. Werk) und Gust. Mahlers 1. Symphonie. Graeners Pan-Suite und Kiessigs Totentanz hatten seinerzeit keine ermutigende Aufnahme finden können; von Bleyles Reinecke Fuchs-Ouvertüre kann ich glücklicherweise Erfreulicheres berichten. Ich hörte sie in einer Woche viermal und — hörte sie mit jedem Male lieber. Darin steckt echter Humor, und darin ist ein großer Orchesterapparat mit innerlicher Rechtfertigung aufgeboten. Die Programmworte braucht man nicht zu kennen, um die Ouvertüre voll zu genießen; sie spricht überzeugend genug für sich selbst. Bei der auch viermal gehörten Ersten Mahlers erging es mir umgekehrt: je öfter, desto unausstehlicher. Die Aufführung unter Dr. Raabes meisterlicher Leitung ließ es an nichts, aber auch an gar nichts fehlen, was Mahler in bezug auf „stilreine“ Wiedergabe fordern kann. Vielleicht wirkte sie eben deshalb so durch und durch stillos. Rich. Specht hat recht, wenn er in seinem Mahler-Buche sagt, Mahler habe mit seiner Ersten an kein Vorbild angeknüpft. Dergleichen hätte auch kein deutscher Meister der Symphonie zu schaffen gewagt! Besser: vermocht — in einem ganz besonderen Sinne natürlich. Das Schönste des Abends war unstreitig Rob. Volkmanns Kniegeigenkonzert in a moll (33. Werk), von Prof. Georg Wille (Dresden) gespielt. Diesem gemütvollen Meisterer seines wunderbaren Instrumentes hätte man gern noch Stunden gelauscht. — Im 5. Städt. Konzert herrschten Haydn und Mozart allein. Kleines Orchester. Ein Labsal. Die G dur-Symphonie Nr. 13 Haydns kam ganz so froh-gesund heraus, wie sie es muß. Und Mozarts Jupiter-Symphonie fehlte es ebensowenig an Pracht wie an Innigkeit. Der geistige Unterschied beider Werke war von Dr. Raabe klar gefühlt und vom Orchester voll verstanden. Gertrud Schuster-Woldau (Berlin) wurde nach dem Violinkonzert mit Orchester Nr. 2, D dur von Mozart, außerordentlich gefeiert. Mir ist sie das Letzte an Anmut und Schmelz schuldig geblieben. — Die Vereinigung Aachener Männergesangvereine hatte am 26. Jan. ihr zweites Winterkonzert. Diesmal wetteiferten Cäcilia-Burtscheid (Paul Schnitzler) und Konkordia-Aachen (Kapellmeister Fritz Dietrich) miteinander. Die Konkordia erwies sich als der höherstehende Chor. Vereinigungen wie die Cäcilia sollten sich unbedingt an geistig wie technisch einfache Aufgaben halten. Dann leisteten sie durchweg Gutes und erfüllten ihren Zweck weitaus besser, als wenn sie sich verwickelten Werken widmen, bei deren Ausführung der feinfühlige Hörer in fast jeder Beziehung unerfreulich berührt wird. — Das Stadttheater brachte den von Dr. v. Alpenburg einstudierten achtbaren „Rigoletto“ und die von Erich Orthmann ausgezeichnet herausgebrachte „Tosca“ als Neuheit. Nach viel Wagner, Kienzl, Bittner, Gluck, Lortzing und Pfitzner — fast alle von Intendant Anton Ludwig den Verhältnissen der hiesigen Bühne entsprechend wirkungsvoll in Szene gesetzt — gewiß keine üble Abwechslung. Immerhin — ich freue mich schon wieder auf die kommenden deutschen Meister. Es ist uns manches Schöne in Aussicht gestellt. R. Zimmermann.

*

Bochum. (Schreker-Tage in Duisburg.) Am 29. und 30. Januar sah Duisburg und damit das Industriegebiet des Westens auf Einladung Paul Scheinpflugs erstmalig den heute vielgenannten und umstrittenen Komponisten und Direktor der Berliner akademischen Musikhochschule, Franz Schreker, in dem Konzertsaal. Das Programm machte mit folgenden Werken Schrekers bekannt: Dem 116. Psalm, vom Damenchor des städtischen Gesangvereins mustergültig vorgetragen, der Kammersymphonie, vom Komponisten feinsinnig dirigiert, dem kühn gesteigerten Vorspiel zu einem Drama, das Paul Scheinpflug durch stark impulsive Führung des Orchesters fesselnd gestaltete und zwei Gesängen aus den Opern „Der ferne Klang“ und „Der Schatzgräber“. Als besondere Perle im Reiche der Stimmungspoesie wurde hier das Schlummerlied „Klein war ich noch und krank immerzu“ gewertet. Maria Schrekers fein kultivierter, zart tönender Konzertsopran trug die Weisen mit tiefer Beseelung vor. Ihm, Prof. Schreker, Paul Scheinpflug und dem Orchester wurde wiederholt lebhaft gehuldigt. Max Voigt.

*

Heidelberg. (Ein „Nordisches Konzert“.) Stillgenährtes Schwärmen in nordischer Kunst trug, man denke an die Grieg-Verehrung weiter Kreise, mannigfachen ästhetischen Wert in unser Musikbewußtsein. Frischbeherzter Wagemut griff nun nach jener Musik und ließ sie rein in sich auswirken. Die Uraufführung seiner Herbstpfade-Symphonie mit dem verstärkten städtischen Orchester zeigte Rud Langgaard (Kopenhagen) groß im musikalischen Denken, fast philosophisch lapidar in der Schlichtheit und Plastik des Motivischen. Man erhielt ein kleines Kommentarblättchen in die Hand: Die über der Herbstlandschaft schwebende Gewitterwolke Jehovas trägt die Farbe des Lebens. Diese kraftstrotzende Landschaft: Die große Mutter Erde hat ihr suchendes Auge auf das Unabwendbare gerichtet, und es bebt die stumme Sprache des Auges wie die Glocke der Allerseelen gegen einen blutrötlichen Abendhimmel. Langgaard gab dem Skeptiker an dieser Textprobe glänzend unrecht. Seine Ideen, stammverwandt seelischen Unterstroms, lagen mit prächtig vollendeter Herbigkeit offen, gebunden in einer Instrumentationszucht, die von anderen Neueren meisterlich absticht. Sieghaft menschlicher Festgang schreitet über die Flur, geweiht in Gebetsandacht und erschauernd vor dem Sturm- und Gewittergott. Der Linienfluß poetischer Deutung kristallisierte in melodischen Episoden voll erstaunlicher Pracht bei naiv tiefer Erfühlung. Langgaard hatte mit seinen ernstgewaltigen Tönen uns bezwungen. Hans Seeber van der Floe (Kopenhagen) dirigierte alsdann, ein Feuergeist energischster Disziplin und kultiviertesten Geschmackes, faszinierend wie Hypnose, der beflügelnde Sanguiniker wo Langgaard pathetisch starre Monotonie ist, freilich im monumentalen Sinne des Erhabenen.

Finni Henriques' „Völund" gab er mit glänzender, bestrickender Rhythmik, schmiegsam bis ins Filigran hinein. Wer Pose zu wittern glaubt, höre auf die Tonmasse, sie ist stets voll harmonischer Schönheit und Farbigkeit. So fanden auch Asbjörn Wieth-Knudsens Fontaneballade „Letzte Begegnung" und sein „Fest-Finale" (Münchner Karneval) beste Wiedergabe. J. van Gorkom (Karlsruhe) sang die Ballade mit hellem, feingepflegtem Material intelligent und poesievoll in reifer Stilisierung. Das Finale hat zündende, strebende Kraft, glücklich durchhaltende Steigerung und eine gewisse blühende Lebensfreude, die in der Rhythmik aufschäumt. Es gab außerdem Jean Sibelius' Pelleas und Melisande in feinsinniger Charakterisierung, so Melisande in Maeterlinkscher Schwermut ausgesponnen, den Tod in herrlicher Gedämpftheit verhaucht. H. Alfvèns „Midsommervaka", schwedische Rhapsodie, gab dem Orchester und dem gefeierten Dirigenten stärkste Gestaltungskraft in glanzvollen Momenten, instrumentale Farbe in der Fügung interessanter Motive zu sinnlich-seelischer Einheit zu verschmelzen: die bildmäßige Linie des Charakteristischen, die Ideenklarheit bei versonnen verschlossener Gefühlswelt, die zweckvolle Beruhigung sind uns herrliche Offenbarungen geworden! Das Publikum nahm ein Erlebnis mit fort!

Prof. H. S.

*

Krefeld. Meldungen von den Beethoven-Feiern im Reiche laufen auch jetzt immer noch bei den Zeitungen ein. Nicht immer sind sie offenbar des großen Mannes und seines Werkes würdig gewesen, ja es wird von Wiedergaben seiner Werke berichtet, denen es, nach dem Resultate zu schließen, an jeder ernsten Vorbereitung gefehlt hat. Auch wird von mehr als einer Seite darüber Klage geführt, daß die verantwortlichen Leiter es sich nicht selten bei der Auswahl unter den Werken Beethovens gar leicht gemacht hätten. Im Gegensatze zu solcher Art von Feiern stand die Reihe von Festtagen, die die Stadtverwaltung Krefeld mit der Konzertgesellschaft und Dr. Rudolf Siegel, dem städtischen Kapellmeister, Beethoven widmete, Festtage, zu denen ausgezeichnete Solisten hinzugezogen waren. Gewiß läßt auch ein Programm, wie es Krefeld geboten wurde, eines so vielseitigen Künstlers wie Beethovens Wesen noch nicht ganz erkennen. Immerhin aber kam durch die mit größtem Fleiße vorbereitete Aufführung der Missa solemnis, von Streichquartetten und Lieder, dem Fidelio und der IX. Symphonie neben dem Musiker auch der Ethiker Beethoven erschöpfend zu Gehör.

*

Mannheim. Mit Genugtuung darf man feststellen, daß im Konzertleben Mannheims ein frischerer und fortschrittlicherer Wind weht, als im nachlässig-müden Opernbetrieb. Während der Spielplan der Oper mit einer geradezu sorglosen Ruhe und Gleichgültigkeit am zeitgenössischen Schaffen vorübergeht und mehr von Rücksichten auf Merkur als von Apoll geleitet wird, meiden die Vortragsfolgen der von bodenständigen Kunst- und Künstlervereinigungen veranstalteten Konzerte ebenso die bequemen Pfade eines abgeklepperten Repertoires, wie die Solisten offensichtlich bemüht sind, die neue und neueste Musik zu pflegen. Wer aber beruflich Freud und Leid einer musikalischen Hochsaison durchkosten muß, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Mannheim noch nicht der Boden ist für Konzertveranstaltungen, denen die sichere Basis verwandtschaftlicher und gesellschaftlicher Beziehungen oder einflußreicher Protektion fehlt. Angebot und Nachfrage halten sich auch nicht im entferntesten die Wage. Was Wunder, daß bei gar manchem Konzert selbst längst auch hier anerkannter Größen nicht einmal das Salz au jdem Brot verdient wird. Hinter diesem pekuniären Mißerfolg aber lauert der künstlerische Bankerott. Im Interesse der Mannheim besuchenden Künstler muß dies harte Wort ausgesprochen werden. Kein Geringerer als der Berliner Domchor unter Professor Hugo Rüdel gab den dieswinterlichen Veranstaltungen die künstlerische Weihe, und die hohe Qualität dieser zu fleckenloser Einheit zusammengefügten Darbietungen, die leider durch die „Zwischenakt"-Klaviervorträge des mitwirkenden Pianisten Wilhelm Kempff, der in stilwidriger Weise eine belanglose Eigenkomposition zwischen Bach und Caldera einfügte, gestört wurden. Damit der in diesem Konzertwinter erstehende Riesenbau auf einem festlich beschwingten Fundament errichtet sei, folgten auf dem Fuße Professor Willy Burmester, der Geheimrat unter den Geigern, und Kammersänger Paul Bender, ein weißer Rabe unter den Bühnensängern. Beide fanden, wie die Berliner Gäste, begeisterte Aufnahme. — Macht und Höhe der öffentlichen musikalischen Kunstpflege — die, wie allerorts, auch hier zum Musikbetrieb entartet — einer an Musikkräften reichen Stadt wird durch die Aufführungen jener Chor- und Instrumentalwerke, in denen die Meister der Tonkunst ihre höchsten und tiefsten Gedanken verankert haben, gekennzeichnet. Nach wie vor bilden die „Musikalischen Akademien" des durch Wilhelm Furtwängler vorbildlich diszipliniertes Orchesters des Nationaltheaters den Stamm, um den sich alle übrigen Erscheinungen, darunter oft fragwürdige Dutzendware, gruppieren. In diesem Jahre sind die „Akademien" insofern von erhöhtem Interesse, als Franz v. Hößlin, Furtwänglers Erbe, ihr Leiter ist, und der bei Berücksichtigung der klassischen Meisterwerke auch ein dem Schaffen zeitgenössischer Tondichter Rechnung tragendes Generalprogramm aufgestellt hat, das bis jetzt, mit einer einzigen Ausnahme, auch eine glatte Erledigung fand. Die Ausnahme dieser Programmverränkung leistete sich die holländische Pianistin Caroline Lankhout, die in der ersten, Beethoven gewidmeten Akademie zwischen die große „Leonoren-Ouvertüre" in C und die „Siebente", das a moll-Konzert von Schumann an Stelle Beethovens angekündigtes G dur-Konzert stellte und ohne rechten Zusammenhang mit dem Orchester selbstisch und impulsiv gestaltete. Franz v. Hößlin aber debütierte als ein noch suchender, bisweilen noch an der Oberfläche schwimmender Führer und Deuter. War das Ereignis der zweiten Akademie die als örtliche Novität zu bezeichnende Aufführung des gänzlich unviolinmäßigen Virtuosenkonzerts in A dur von Max Reger durch den genialen Adolf Busch — umrahmt war Regers Werk von der „Tragischen Ouvertüre" von Brahms und von Mozarts leidenschaftlicher, auf dunklen Grund gebetteter g moll-Symphonie —, so stellte die dritte Veranstaltung die „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz" des Münchners Walter Braunfels zur Diskussion.

Mephistos Lied aus „Fausts Verdammnis": „Es war einmal ein König, der hatte einen großen Floh" taucht in 12 Abschnitten, die sich symphonisch-viersätzig gliedern, in immer neuer phantastischer Belichtung, in der ein reiches Können sich mit willig zu tragender Phantasie vereinigt, auf, wobei man zwar gerade dies artistische Können — in unserer „fortgeschrittenen" Zeit eigentlich eine Selbstverständlichkeit — bestaunt, mit dem Herzen aber gänzlich leer ausgeht. Wieviel mehr gibt doch da Mozarts düster-leidenschaftliches d moll-Klavierkonzert, das Walter Braunfels zum Erlebnis werden ließ! Weiterhin hörte man Mendelssohns „Hebriden-Ouvertüre", Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Kätchen von Heilbronn", den Regerschen Prolog zu einer Tragödie Op. 108 und die Phantastische Symphonie für großes Orchester von Berlioz (Op. 14). Eine außerordentliche Akademie, zur Feier des 150. Geburtstags Beethovens, sollte mit der Coriolan-Ouvertüre und der Eroica den Höhepunkt der Beethoven-Gedächtnisfeiern, unter denen Mannheim in den letzten Wochen stand, bilden. Das Ereignis aber blieb aus. Der Philharmonische Verein, die Heimstätte aufgehender Sterne, huldigte durch den Münchner Generalmusikdirektor Bruno Walter mit dem Theaterorchester gleichfalls dem Olympier. Bei allem äußerlichen Gelingen war die mitschwingende Innerlichkeit, das Erleben dieser Musik nicht zu spüren: der Ausführung fehlte das — Herz. Alma Moodie erschloß mit packender Unmittelbarkeit und plastischer Lebendigkeit des Meisters D dur-Violinkonzert. Die gefeierte Hamburger Sängerin Maria Pos-Carloforti und die junge Wiener Pianistin Margarete Witt, die lediglich durch ihre technische Behendigkeit aufhorchen ließ, lernte man im zweiten dieser Konzerte kennen. Frische Antriebe erhält das Mannheimer Musikleben durch zwei ausgeprägte Persönlichkeiten: Ernst Böhe, den neuen Leiter des Pfälzischen Landes-Symphonieorchesters, und Arnold Schattschneider, der die Leitung der in aller Stille entstandenen Volks-Singakademie, einen Zusammenschluß verschiedener Arbeitergesangvereine übernommen hat. Nach der verunglückten Aera Ludwig Rüd drohte das Pfalz-Orchester in die Winde zu zerstieben. Der Bestand wurde aber durch die bereitwillige Unterstützung des bayerischen Staates, der pfälzischen Kreisregierung und private Stifter für die nächste Zeit gesichert und mit Ernst Böhe ein künstlerischer Leiter von Bedeutung an die Spitze berufen, der für ein Aufblühen dieser Tonkünstlervereinigung sichere Gewähr bietet, was von großer kultureller Bedeutung ist für unsere „fröhliche Pfalz". Allerdings hat dies Orchester in Mannheim verschiedene äußere Hemmungen zu überwinden, vornehmlich die Konkurrenz der „Akademien" des Nationaltheater-Orchesters, die lediglich von den zahlungsfähigen Publiken von Großvaterszeiten her frequentiert werden, da es eben „zum guten Ton" gehört, „abonniert zu sein", weshalb die Pfalz-Orchesterkonzerte bis jetzt sich keineswegs rentabel gestalteten. Zum anderen hat Prof. Boehe reichlich Arbeit, diese philharmonische Vereinigung zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschweißen, um ihm als Mittel zum lebendigen Ausdruck des höheren Geistes, einer poetischen Idee sichere Gefolgschaft zu leisten. Doch von Konzert zu Konzert ist ein Aufstieg unverkennbar. Neben der Korsaren-Ouvertüre von Berlioz und Beethovens fünfter Symphonie hörte man im ersten Konzert des Leiters „Tragische Ouvertüre" in eindrucksstarker Wiedergabe; zugleich vermittelte es die Bekanntschaft mit Céléste Chop-Groenevelt, einer hier noch unbekannten großen Pianistin — gewiß im künstlerischen Sinn —, die in Tschaikowskys b moll-Konzert, das den Charakter des Improvisierten hat und in seiner engen Verbindung, im intimen Ineinandergreifen von Klavier und Orchester, einen Prüfstein für den Solisten bildet, ihre Virtuosität und hohe Künstlerschaft — die echte Kunst ist Natur; sie gibt und belehrt uns — durch eine großzügige Auffassung, scharf geschnittene Rhythmik und ungemein reiche Nuancierungsfähigkeit glänzend dokumentierte. — Dem zweiten Konzert lieh Professor Felix Berber seine solistische Mitwirkung. Die „Freischütz"-Ouvertüre, das Violinkonzert von Brahms (Op. 77) und Bruckners Dritte Symphonie bildeten das Programm.

(Schluß folgt.)

Kunst und Künstler

— Das diesjährige Reger-Fest der Max-Reger-Gesellschaft, das ursprünglich in München stattfinden sollte, wird Mitte Mai in Breslau unter G. Dohrns Leitung und unter Mitwirkung hervorragender Künstler abgehalten werden.

— Vom 3.—7. Juni findet in Hamburg das 9. deutsche Bach-Fest statt, das der Verein Hamburgischer Musikfreunde übernommen hat. Dirigenten sind Dr. v. Keußler und A. Sittard. Das Programm des Festes besteht aus einem Kantatenabend, einem Orgelkonzert unter Mitwirkung des Caecilien-Vereins (Prof. Spengel), einem Orchesterkonzert, am Sonntag findet ein Festgottesdienst statt, daran anschließend eine Kammermusik-Matinee, sodann wird die „Matthäus-Passion" ungekürzt aufgeführt und die „H moll-Messe" beschließt das Fest. Zur Mitwirkung sind erste Solisten herangezogen worden.

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft wird ihr 4. Brahms-Fest im Juni unter Wilh. Furtwänglers Leitung in Wiesbaden abhalten.

— Der Dresdener Stadtrat hat 75 000 Mk. zum Garantiefonds für die in der Osterzeit abzuhaltende Musikwoche gespendet, für die Aufführungen der Matthäus-Passion, der 9. Symphonie, der 8. Mahlerschen Symphonie, Mozartscher Opern, des Parsifals usw. vorgesehen sind.

— In Berlin soll ein Hochschulchor ins Leben gerufen werden, der, unter Leitung von Prof. Franz Wagner stehend, als gemischter Chor Volkskunst und die Meisterwerke pflegen und später, auf größeren Reisen, die gleichzeitig Studienzwecken dienen, nach dem Muster der bekannten Fremden-Chöre deutsche Sangeskunst und Eigenart ins Ausland tragen soll.

— Die Stadt Leipzig betreibt die Verstaatlichung des Konservatoriums und im Ablehnungsfalle durch die Regierung in Dresden eine wesentlich höhere Subventionierung.

— In Kissingen soll im August ein nationaler Gesangwettstreit stattfinden. Da nur Männerchöre an dem von der „Sängerlust" veranstalteten Unternehmen sich beteiligen, ist vielleicht Einspruch der Entente zu befürchten.

— Der 43. ordentliche Mozart-Tag wurde unter dem Vorsitze des Präsidenten des Mozarteums, Dr. Sylvester, in Salzburg abgehalten. Joh. Ev. Enge wurde zum Ehrenmitgliede des Kuratoriums ernannt. Die Versammlung bezeichnete die Wiederbelebung der meist im Verborgenen wirkenden Mozart-Gemeinden als wünschenswert.

— Die Tage der Erinnerung an den lieben deutschen Meister M. v. Schwind, dessen 50. Todestag die deutsche Presse feierte, lassen uns auch dessen wieder gedenken, den der große Maler gerade vor 100 Jahren kennen lernte, Franz Schuberts. Die bald zwischen beiden aufflammende Freundschaft war für Schwind höchst bedeutungsvoll, ja, man darf sagen, daß sie seinem Schaffen den Grundzug bestimmte. Der Umgang mit Schubert und der fröhlichen, geistvollen Tafelrunde der Schubertianer wurde Schwind die goldene Zeit seines Lebens und ihr entkeimte die leuchtende Blume seiner herrlichen, deutschen Kunst. Den Verkehr beider Männer hat Karl Kobald in seinem soeben erschienenen Buche „Schubert und Schwind" (Amalthea-Verlag, Wien) anziehend geschildert. Wir hoffen auf das Werk zurückkommen zu können.

— Irgend ein Franzosen-Freund, es soll ein Griechen-Engländer sein, hat, von dem früheren Ministerpräsident Barthou veranlaßt, der französischen Akademie 10 unbekannte Handschriften Mozarts geschenkt. Barthou seinerseits war von dem ehemaligen Botschafter in Rom, Barrière, auf die Spur der Manuskripte gewiesen worden. Es soll sich um Märsche Mozarts aus den Jahren 1775/76 handeln.

— Gustav Gerheuser, der am 11. Februar 1921 sein fünfzigstes Lebensjahr vollendete, ist, wie weiland sein großer Wiener Kollege Billroth, einer jener Aerzte, die ganz im Musikalischen wurzeln und an denen das Schicksal, trotzdem sie als praktische Mediziner Hervorragendes leisten, vielleicht unrecht getan hat, als es sie verhinderte, durchaus Musiker zu werden. Aber vielleicht bewahren sich diese Seltenen und Glücklichen, nicht abgestumpft durch ein berufsmäßiges Befassen mit der Tonkunst, ihren Werken, ihren Autoren, ihren Parteien, ein viel offeneres und empfänglicheres, jedenfalls viel unbefangeneres Ohr und Auge für alles Schöne, Große und Neue in der Kunst. Dr. Gerheuser ist jedenfalls ein Beweis dafür, daß man ein ebenso glänzender Diagnostiker wie feinfühliger Kammermusikspieler — sein Privatstreichquartett ist als das „Münchener Joachim-Quartett" bekannt —, ein ebenso gediegener Theoretiker und Kontrapunktiker (Schüler von Richard Trunk) wie erfolgreicher Sammler von auserlesenen Instrumenten wie italienische Meistergeigen, Blüthnerflügel, sein kann. Als Komponist trat Gerheuser mit zirka 30 opera hervor, von denen Sopranlieder, Fantasiestücke für Violine und Klavier öfter aufgeführt wurden. Er ist ein ausgezeichneter Geiger und Bratscher. Aus seiner ersten Ehe mit einer bekannten böhmischen Klaviervirtuosin entstammte der einzige, im Weltkrieg als Leutnant gefallene Sohn Adolf. Mit ihm, der ein Kompositionsschüler des unvergeßlichen genialen Max Denk war, ist vielleicht ein „kommender Münchener Debussy" ins frühe Grab gesunken. Gerheusers zweite Frau war Ella Tordek, durch zehn Jahre die gefeierte Jugendlich-Dramatische der Münchener Oper. Wünschen wir dem bescheidenen Menschen, dem edlen Philanthropen, dem gelehrten Künstler, dem musikalischen Arzt, der im Nebenamt Konzertkritiker der Münchener Zeitung ist, noch viele Jahre ersprießlichen Wirkens und erfolgreichen Arbeitens im Dienste des Schönen! W. M.

— Wilhelm Rudnick, Kgl. Musikdirektor in Liegnitz, beging, aus allen Teilen Deutschlands mit Ehrungen bedacht, kürzlich die Feier seines 70. Geburtstages. Der Jubilar hat ein reifes Alterswerk „Johannes der Täufer" beendet, das sein Sohn und Nachfolger Otto Rudnick mit dem Liegnitzer Volkschor im Frühjahr aufzuführen gedenkt.

— Karl Söhle wird am 1. März 60 Jahre alt. Der Schilderer der Heide und ihres Lebens und der feine Kenner deutscher Kunst ist auch manchem Leser der N. M.-Z. ein lieber Freund in vielen wertvollen Schriften geworden.

— Paul Strüver hat eine einaktige Oper „Dianas Hochzeit" beendet.

— R. Strauß arbeitet an einer kleineren dreiaktigen Oper eigener Dichtung.

— Julius Bittner hat eine neue Oper „Das Rosengärtlein" geschaffen.

— Franz Schreker hat die Komposition seiner bereits angekündigten Oper „Irrelohe" abgebrochen und inzwischen die Dichtung einer zweiaktigen Oper „Memnon" beendet, mit deren musikalischer Gestaltung er zurzeit beschäftigt ist.

— Der ehemalige Intendant des Darmstädter Hoftheaters, Dr. Ad. Kraetzer, wurde zum Verweser des Intendanten-Amtes in Mannheim gewählt.

— Dr. Georg Göhler hat die vor 80 Jahren in Berlin und zwei Dezennien später in Leipzig durchgefallene Symphonie in c moll des Lübeckers Gottfr. Hermann (1808—78) mit Erfolg in Leipzig zur Wiedergabe gebracht. Das Werk erregt weniger durch seinen klassisch-romantischen Untergrund als durch die Tatsache eines bedeutsamen Hinweises auf Brahms' Kunst Interesse.

— Aus dem Nachlasse von Rudi Stephan, dem die N. M.-Z. bereits einige Lieder für ihre Musikbeilage entnehmen konnte, hat Dr. K. Holl in Frankfurt a. M. Lieder bei Schott's Söhne in Mainz herausgegeben.

— Dr. Karl Böhm wurde dem Münchener Nationaltheater als Kapellmeister verpflichtet.

— Stuttgarter Künstler in Spanien. Das Wendling-Quartett, das seine erste Spanienreise machte, wurde überall stürmisch gefeiert. Die Presse von ganz Nordspanien ist sich darüber einig, daß das Wendling-Quartett eines der ersten deutschen Quartette ist, und man bewunderte ebenso die Sonorität als die Präzision des Zusammenspiels. Besonders bei der Interpretation der Beethovenschen Quartette erhoben sich in Madrid wahre Beifallsstürme und überall rief das Publikum: Auf Wiedersehen! — In Madrid spielte das Quartett ebenfalls bei einem Empfang, den die deutsche Botschaft zu Ehren der eben hier weilenden deutschen Künstler veranstaltet hatte und dem die Spitzen der Diplomatie und der spanischen Aristokratie beiwohnten. Von Sevilla aus reisten die Künstler über Valencia nach Barcelona. Sie sind jetzt wieder in Stuttgart eingetroffen.

— Seine dritte rechtsrheinische Tournee (zu deutsch: Rundfahrt) hat dem Pfälzischen Landessymphonie-Orchester unter Leitung E. Boehes in Mannheim, Heidelberg, Karlsruhe, Pforzheim und Darmstadt abermals reiche Ehrungen eingetragen.

— Kapellmeister Krasselt (Berlin), der jüngst einen Ruf nach München ausgeschlagen hat, ist der Professor-Titel verliehen worden.

— Der städtische Gesangverein in Aachen hat bei der 100-Jahr-Feier seiner Begründung Eb. Schwickerath (München) und Fritz Busch (Stuttgart) zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Lula Mysz-Gmeiner wurde zum Professor und Leiterin einer Gesangsklasse an der Charlottenburger Hochschule ernannt.

— Hans Knappertsbusch erhielt einen Ruf als Leiter der Opernschule an der Akademie in München.

— Franz Mraczek in Brünn, Cellist und Bruder des Dresdener Komponisten (beide sind Oesterreicher, worauf wieder einmal hingewiesen sei), wurde der Professor-Titel verliehen.

— Die weitbekannte Konzertsängerin Mary Grasenick wurde zu Konzerten nach Skandinavien eingeladen.

— Wilh. Franz Reuß wurde zum Dirigenten der Königsberger „Philharmonie" gewählt.

— Das Berliner Künstlerpaar Prof. Lafont und Laura Helbling-Lafont hat soeben in Schlesien eine Tournee in 14 Konzertvereinen mit großem Erfolge absolviert.

— Alois Hofmann, Oberregisseur der Frankfurter Oper, folgt einem Rufe als Lehrer an die Wiener Staatsakademie und erhält den Professor-Titel.

— Dr. Jul. Kopsch hatte als Gastdirigent des Oldenburger und des Bremer Orchesters in Bremen starken Erfolg. Auch als Komponist („Komödianten") fand er lebhafte Anerkennung.

— Der ausgezeichnete Pianist Paul Schramm wurde für 68 Konzerte nach Skandinavien (für März bis Juli) verpflichtet.

— Der Düsseldorfer Kammervirtuos Paul Ludwig wurde für Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt verpflichtet und tritt ins Rebner-Quartett ein.

— Der gesuchteste Dirigent dürfte zurzeit Wilhelm Furtwängler sein. Die Anträge aus dem Auslande häufen sich bei ihm mehr und mehr. So wurde er kürzlich aus Warschau und Rom um die Uebernahme ganzer Konzertzyklen ersucht. Alle derartigen Anträge lehnt Furtwängler vorläufig ab, da er sich außerstande sieht, zu seinen vielen deutschen, österreichischen und schwedischen Verpflichtungen noch neue Auslandsengagements anzunehmen. —r.

— Emmi Leisner feiert in Skandinavien wahre Triumphe. Sie sang in Stockholm und Christiania unter Leitung von Schneevoigt, veranstaltete in Christiania, z. T. auf besondere Ver-

anlassung der deutschen Kolonie, vier Liederabende und muß anschließend daran eine größere Norwegenreise absolvieren, die sie bis nach Drontheim führt. —r.

— Der Nürnberger Karl Friedrich, ein Schüler der Akademie der Tonkunst in München, hat als 2. Kapellmeister am Stadttheater in Basel starke Beachtung gefunden, da man in ihm ein Dirigententalent von Rang entdeckt hat.

— Dr. Schipper wird nach den diesjährigen Münchener Festspielen sein Engagement an der Wiener Staatsoper antreten. Ihm wird später der frühere Kapellmeister und jetzige Baßbariton in München, Alfred Jerger, folgen, der in Wien auch als Regisseur und Dirigent tätig sein wird.

— Käte Hörder von der Dresdener Staatsoper geht als erste Koloratursängerin nach Schwerin ans Landestheater.

— Hermann Drews (Pforzheim), ein Schüler von R. Röhmeyer, Steinitzer, A. Schmid-Lindner, Th. Haas und Fritz Busch, hatte mit Regers f moll-Konzert in Stuttgart überaus starken Erfolg.

— Ferd. Löwe, dem Direktor der Staatsakademie für Musik in Wien, wurde der Titel eines Hofrates verliehen. „Hof"rat — erklärt mir . . .

— Ein junger Pariser Organist, Marcel Dupré, hat in Paris sämtliche Orgelkompositionen J. S. Bachs auswendig vorgetragen. Eine in der Tat außergewöhnliche Gedächtnisleistung.

— Ernst Knoch, Leiter der Manhattan Opera in Neuyork, ist als Dirigent Wagnerscher Werke an die Oper in Havanna berufen worden.

— Walter Damrosch hat sich für seine Leitung des Neuyorker Symphonieorchesters einen Genossen gesellt, Albert Coates, dessen man sich bei uns wohl noch aus seiner Dresdener Zeit erinnert, er wird Damrosch als Mitdirigent an die Seite treten.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Frankfurt verstarb das ehemalige Mitglied der dortigen Oper, Else Grünberg.

— Aus Wien wird der Tod der ehemaligen gefeierten Soubrette Katharina Schiller gemeldet. Sie starb hochbetagt im Greisenasyl zu Währing.

— Francesco d'Andrade, der in dem Gedächtnis der Aelteren unter uns als „der Don Giovanni" lebt (Sleevogt hat sein Bild in dieser Rolle für alle Zeiten festgehalten), ist in Berlin, das dem Künstler seit längerer Zeit zur zweiten Heimat geworden war, gestorben. d'Andrade wurde 1859 in Lissabon geboren und wuchs in der Schule Miraglias und Romonis seiner glänzenden Bühnenlaufbahn entgegen. Seiner Kunst war ein vollendet ausgebildeter, männlich edler und biegsamer Bariton und schmiegsame, ritterliche und charaktervolle Darstellung eigen.

— Der Mailänder Gesangsmeister Ferd. Guarino ist plötzlich in München verschieden.

— In Rom starb Luigi Mancinelli aus Orvieto im Alter von 73 Jahren, einer der besten Dirigenten seines Landes, der in Paris, Bologna, London und Madrid tätig war und in seiner Heimat nachdrücklich für Beethoven und Wagner eintrat. Seine Oper „Rolando" wurde 1892 auch in Hamburg aufgeführt.

Erst- und Neuaufführungen

— R. Strauß' Joseph-Legende, die im Mai 1914 in Paris vor einem ganz internationalen Publikum durch das russische Ballett ihre erste Wiedergabe erfuhr und ihrem Schöpfer die höchsten Ehrungen einbrachte, hat nun, wiederum unter Straußens eigener Leitung, an der Berliner Staatsoper ihre deutsche Uraufführung erfahren. Das Publikum war, wie anzunehmen, begeistert.

— Schreters Oper „Die Gezeichneten" hat in Weimar großen Erfolg erzielt.

— d'Alberts neue Oper „Scirocco" wird in Darmstadt zur Uraufführung gelangen.

— A. Wohlmuts Lustspiel „Die Krähen" mit Musik von W. Courvoisier wird vom Münchner Nationaltheater zuerst herausgebracht werden.

— Berlioz' Monodram Lelio ist mit Dr. L. Wüllner in Berlin szenisch aufgeführt worden. Der Eindruck des genialen, selten gehörten Werkes war tief.

— In Mailand wurde Gianni Bucceris neue Oper „Masken" mit großem Erfolge gegeben.

— Henri Marteaus einaktige komische Oper „Meister Schwalbe" kam in Plauen zur Uraufführung.

— In Kopenhagen findet demnächst die Uraufführung von Ferd. Scherbers Pantomime „Der Tanz" (Handlung von Poul Knudsen) statt.

— Kurt v. Wolfurt ließ einen Orchestersatz seiner noch nicht beendeten Oper „Der tanzende Narr" in Heidelberg aufführen.

— Der Leipziger Stadtverwaltung ist eine größere Summe zur Unterstützung der notleidenden Kunst und Wissenschaft zugegangen, die auch der Uraufführung einiger Musikwerke zugute kommen soll: unter Szendreis Leitung werden aufgeführt werden eine Symphonie von H. Ambrosius, die symphonische Dichtung „Mein Vaterland" von G. Kiessig und eine Ouvertüre von C. Beilschmidt.

— Der Oratorienchor Barmen-Elberfeld brachte unter C. Schmidts Leitung L. Böttchers „Gottesminnelied Herrn Walter von der Vogelweide" zur Erstaufführung in Deutschland.

— Das Riller-Quartett Hannover brachte O. Leonhards A dur-Sonate für Klavier und Violine zur Uraufführung. Das Werk zeigt die hohe Begabung des Komponisten. Die Wiedergabe ließ leider zu wünschen übrig.

— Jos. Marx' Klavierkonzert in E dur wurde in Wien durch A. Kessissoglu unter Löwes Leitung mit großem Erfolge gespielt.

— Hans E. Th. Meyer (Zürich) bringt R. v. Mojsisovics Orgelsonate in b moll, des Komponisten Romantische Fantasie C. Heyse (Frankfurt a. M.) zur Erstaufführung.

Vermischte Nachrichten

— Von der Hauptfunkstelle Königs-Wusterhausen ist ein Instrumentalkonzert drahtlos übermittelt worden. Das Resultat läßt die großen Fortschritte drahtloser Lautübertragung erkennen. Das Konzert war bis nach Luxemburg, Holland, Ungarn und England hinein deutlich zu hören. Nach diesen Erfahrungen ist die drahtlose Uebermittlung von Opern usw. auch an fahrende Schiffe, sobald die technischen Aufgaben völlig gelöst sein werden, aller Wahrscheinlichkeit nach mit geringen Kosten durchzuführen.

— Frau Hafgren-Dinkela hat in einem Konzerte in Mannheim für sich und Fritz Vogelstrom, die sich bei einem voraufgegangenen Abende nicht das unbedingte Wohlwollen der Presse hatten erringen können, eine wörtliche Antikritik vom Stapel gelassen — jedenfalls keine ganz kluge Maßnahme . . .

— Die Bibliotheken H. Riemanns und Th. Müller-Reuters sind vom Antiquariate Rud. Hönisch in Leipzig erworben worden.

— Die Streitfrage der Besetzung des Intendantenpostens am Mannheimer Nationaltheater mit Dr. S. Schmitt (Bochum) und dessen gleichzeitige Berufung als Leiter der Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg soll nunmehr im Wege des Rechtsverfahrens entschieden werden; Bochum hat die zur Lösung des Vertrags geforderte Entschädigungszahlung von 100 000 Mk. an Mannheim abgelehnt und beabsichtigt gemeinsam mit Duisburg, Dr. Schmitt, der in Mannheim des Vertragsbruchs beschuldigt wird, zu schützen, bezw. ihn seinem bisherigen Wirkungskreis zu erhalten. (Die ganze Geschichte scheint sich zu einer Komödie auszuwachsen.)

— Die von Hinrich Ohlhaver (Hamburg) hergestellte Geige, von der kürzlich in einer etwas aufgeputzten Weise die Rede war, ist mittlerweile in Berlin durch den Konzertmeister Maurits van den Berg öffentlich gespielt worden. Das Resultat war nach den vorliegenden Berichten überraschend gut. Jetzt soll das Unternehmen, dessen geistiger Vater behauptet, auch minderwertige Geigen durch sein Verfahren den altitalienischen Instrumenten gleichwertig machen zu können, als Revalo-Gesellschaft industriell ausgebeutet werden. — Eine weitere Zuschrift behauptet, daß die sozusagen okkultivierte Geige bei dem Wettstreite unterlegen sei. . . .

— Es ist ein Preis für ein Kammermusikwerk für 4—8 Stimmen (ohne Klavier) mit Kontrabaß ausgeschrieben. Die näheren Bedingungen sind durch den Verlag Tischer-Jagenberg in Köln-Bayenthal zu erfahren. Dem Prüfungsausschuß gehören u. a. die Professoren Abendroth (Köln) und Jos. Haas (Stuttgart) an. Endtermin 1. Okt. 1921.

— Wiederholt haben wir auf die Notlage einer Großnichte Franz Schuberts hingewiesen, zu deren Unterstützung uns Zuschriften aus Wien veranlaßten. Die Aufforderungen hatten mehrfach Erfolg. Vor einigen Monaten kamen uns indessen Bedenken, ob die Sache auch ihre Richtigkeit habe, und wir baten Wiener Freunde um Nachforschung. Frau Marie Kolowzat war nicht mehr zu finden! Dies das Ergebnis. Soeben meldet nun der Mus. Kurier (Wien, Nr. 2/3, Jahrg. III), daß die Dame sich wieder verheiratet habe und als Emma Proffeng das industrielle Unternehmen, bei dem sie als Kapital in sehr geschickter Weise nur den Namen Schuberts eingelegt hat, fortsetze. Wir ersuchen dringend, der angeblichen Großnichte Schuberts, nenne sie sich, wie sie wolle, keinen Pfennig mehr zu senden. Allem Anschein nach handelt es sich um einen gemeinen Schwindel.

* * *

Unsere Musikbeilage. Willy Jaeger, Komponist der der Ausführung keine Schwierigkeiten entgegensetzenden, gut gearbeiteten und stimmungsvollen Choralfiguration über „Herzliebster Jesu" für Harmonium ist Organist und wohnt in Berlin-Friedenau. — Karl Hasse, ein Schüler Regers, ist als Fritz Volbachs Nachfolger an die Universität Tübingen als akademischer Musikdirektor und Prof. e. o. berufen worden, wo er eine vielseitige Tätigkeit entfaltet. Die dem sehr wirkungsvollen Gesange „Hinauf" beigegebene Orgelbegleitung läßt sich ohne Mühe auch auf das Klavier übertragen. Wir hoffen, den Freunden unserer Beilage mit den beiden wertvollen Kompositionen eine Freude zu machen.

Besprechungen

Neue Bücher.

Werneck-Brüggemann: Zwei Musikdichtungen: Die verlorenen Kronen. Die Totentrud. Edda-Verlag, Kassel.

An diesem Werkchen ist nur die gute Ausstattung zu rühmen, die der Verlag ihm gab. Die beiden „Musikdichtungen“, ein Oratorium und eine Totenoper, erheben sich weder der Form noch dem Inhalt nach über einen belanglosen Dilettantismus, dem die Waschzettelreklame des Verlags mit Worten wie „gewaltige Neuschöpfungen“ und mit der Charakterisierung des Verfassers als eines „Mystikers von geradezu faustischer Größe“ doch allzuviel Ehre antut. Gestammel statt Gestaltung, hohles Wortgetön und Reimgeklingel dekoriert anspruchsvoll einen dürftigen geistigen Inhalt. Diese Dichtersprache glitzert von falschen Steinen. Werneck-Brüggemann setzt seine Hoffnung auf die Musik, die seine Texte in die Fülle heben soll. Durch reichliche Angaben und Vorschriften für Orchestrierung und bestimmte Musikformen macht er seine Wünsche an den allenfallsigen Komponisten geltend. Dies ist das Musikalische in diesen Musikdichtungen, deren Theatermystizismus und krampfiges Pathos von innerer Musik nicht den Funken hat und deren „ureigene Art“ nichts als eine Hypertrophie des landläufigen Stimmungskitsches ist. Nicht der Mühe wert, daß einer in diese blechernen Schalen einen Ton gute Musik gieße. F. Sch.

*

Stephan Krehl, Allgemeine Musiklehre. Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig.

Der Verfasser ist bekannt durch eine Reihe eingeführter Lehrbücher, sowie durch seine kleinen Büchlein der Sammlung Göschen, die in vorzüglicher Weise, weit über den Rahmen der Bändchen, das Verständnis für musiktheoretische Fragen in Laienkreisen zu wecken imstande sind, und auch dem Manne vom Fache noch mancherlei in ihrer gedrungenen Darstellung geben können. Daher erweckt eine Allgemeine Musiklehre, von diesem Verfasser angekündigt, von vornherein ein günstiges Vorurteil. Die Literatur ist allerdings nicht gerade arm an solchen allgemeinen Einführungen, und kommt noch hinzu, daß Prof. Krehl die gesamte Terminologie und den größten Teil des Systems von Hugo Riemann übernimmt, so entsteht leicht die Frage, ob wirklich ein Bedürfnis nach einem neuen Werke dieser Art vorlag. Zumal das Buch nicht nur das Gute der Riemannschen Lehre aufweist, sondern auch die Unrichtigkeiten, wie z. B. in der Lehre vom Kontrapunkt (Krehl S. 201): „der drei- und vierfache Kontrapunkt, die Umstellung von drei und vier melodischen Bewegungen lassen nur den Kontrapunkt in der Oktave zu“. Daß das nicht richtig ist, läßt jedes ältere Lehrbuch des Kontrapunktes (vergl. Marpurg) leicht einsehen. — Das Buch hat aber auch seine großen Vorteile. Der wichtigste scheint mir die Gründlichkeit und das allseitig Umfassende zu sein, mit der der Verfasser vorgeht. So bekommt der Leser eine ganze Menge zu wissen, was sonst meist nicht für derartig allgemeine Einführungen als nötig erachtet wird und dessen Wert in diesem Rahmen doch sofort einleuchtet. Prof. Krehl gibt letzten Endes nicht mehr und nicht weniger als einen Ueberblick über die gesamten Fragen der musikalischen Theorie, und nicht nur in kurzen Fachausdrücken, sondern mit knappen Erklärungen, die den Fachmann wohl befriedigen können. Für den Laien allerdings scheinen manche Wendungen nicht klar genug. Da aber das Werk doch jedenfalls in erster Linie für die Hand des Musikschülers neben dem Unterricht bestimmt ist, so dürfte das kaum als Mangel empfunden werden. Der Band ist als erster Teil einer „Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre“ angekündigt. Wenn die nachfolgenden Teile in gleicher Weise gestaltet sind, so dürfte ein Werk von tiefer Gründlichkeit und Allseitigkeit entstehen. Eine große Menge von Beispielen erläutert die Textangaben. Das Buch ist für Konservatorien und Privatunterricht durchaus zu empfehlen. Td.

*

Rabich, Ernst: Der künftige Musikunterricht an der höheren Schule. Ein Reformvorschlag. Preis 80 Pf. Verlag Beyer & Söhne (Beyer & Mann), Langensalza (Musikalisches Magazin Heft 67).

Selbstanzeige: Der Volksschullehrer hatte bisher den großen Vorzug, eine musikalische Ausbildung mit auf seinen Berufsweg zu bekommen. Wenn er in Zukunft seine Vorbildung nicht mehr im musikfreudigen Seminar, sondern in einer höheren Schule erhält, so kann es leicht vorkommen, daß er jenen Vorzug für ein Linsengericht, etwa für ein Quantum Englisch und ein kleines Mehr von Mathematik hingibt. Die Leidtragenden würden außer ihm selbst die Volksschule und die Volkskunst sein. Das ist jedoch zum umgehen: die höhere Schule muß künftig, nicht der Lehrerbildung wegen, sondern um ihrer selbst willen, die Musik zu einem Hauptlehrfach machen. Erst dann kann sie auch die Vorbildung der Volksschullehrer übernehmen. Wie dieser Gedanke in die Praxis umzusetzen ist, will die vorliegende Broschüre zeigen. E. R.

Schluß des Blattes am 10. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 3. März, des nächsten Heftes am 17. März.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 12

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Vom Geist der Gotik.

Von Dr. Theodor Veidl (Prag).

Wenn man das Buch von Scheffler, das obigen Titel führt, liest, lernt man das gesamte Gebiet der Kunstgeschichte mit ganz anderen Augen zu betrachten. Es eröffnen sich neue Perspektiven, Zusammenhänge treten ans Licht, die man bisher nur ganz dunkel ahnte, und so manches, was unbegreiflich erschien, erkennt man in dem neuen Lichte als notwendig und selbstverständlich. Scheffler ist es gelungen, die ganze Entwicklung der Künste von den Urzeiten angefangen bis auf die Gegenwart und nicht bloß im Abendland, sondern auch bei den exotischen Völkern auf eine verblüffend einfache Formel, auf zwei Grundphänomene, zurückzuführen. Es sind zwei Stile oder vielmehr zwei Prinzipien der künstlerischen Gestaltung, die man zu allen Zeiten nachweisen kann, die bald einander abwechseln, bald sich gegenseitig durchdringen, so daß bald die eine, bald die andere Richtung vorherrscht, die aber nur einmal, und zwar in Europa, gesondert eine typische Ausprägung erfahren haben, einmal im Süden als der griechische Stil und einmal im Norden als der gotische. Wenn nun Scheffler diese beiden Stilarten einander gegenüberstellt und als immer gegenwärtig betrachtet, so meint er das nicht in dem Sinne der herkömmlichen Kunstgeschichte, sondern er verwendet die Ausdrücke griechisch und gotisch im allerweitesten Sinne und versteht darunter nur die verschiedenen gegensätzlichen Gestaltungsprinzipien, wie sie in diesen beiden Stilen ihre reinste Ausprägung erfahren haben. Er abstrahiert förmlich von der zufälligen Erscheinung, d. h. von dem Kunstwerk, und geht auf das reine Sein zurück, das sind hier die verschiedenen seelischen Grundtatsachen und der daraus hervorgehende gegensätzliche Ausdruckswille. Als griechisch erscheint ihm alles Streben in der Kunst, das nach Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, das nach Ruhe und Harmonie, nach Schönheit und Genuß strebt, als gotisch dagegen gilt ihm alles, wo ein Wille mit elementarer Gewalt nach Ausdruck ringt, der naturgemäß weniger schön als ausdrucksvoll ist. Glück und Leiden, Ruhe und Unruhe, Rausch und Besonnenheit, Geduld und Ungeduld, Maß und Uebermaß, das sind die großen Gegensätze dieser beiden Richtungen.

Es war ein sehr verhängnisvoller Irrtum, zu glauben, die Schönheit sei das höchste Gesetz in der Kunst. „Die Schönheit umfaßt nur die eine Hälfte, sie zielt auf Genuß, Befriedigung des Glückseligkeitsbedürfnisses und des Verlangens nach ruhiger, heiterer Harmonie. Das Glück aber ist in der Kunst ebensowenig das Höchste wie im Leben. Der Welt des Kunstgefühls gehören ebensowohl die Empfindungen des Schreckens, die Dissonanzen des Charakteristischen, die Merkmale des Erhabenen. Auch die Formen des Willens, die das Groteske erzeugen, gehören zur Kunst."

„Beruhigte saturierte Völker kennen nicht den elementaren Willensausbruch in der Kunst. Auch glückliche Völker, die in einem heiteren Klima leben, fassen die Kunst nicht so ekstatisch auf, sie suchen nicht den Affekt, sondern Beruhigung. Ihre Kunst ist immer heiter und lebensfroh, durchaus weltlich gesinnt. Diese Gemütsart will nicht, daß das Kunstwerk drohe, sondern daß es schmeichle, sie ist nicht unruhig nach Neuem, sondern glücklich im Besitz. Die Gotiken dagegen sind nie heiter, ruhig, harmonisch; sie werden gepeinigt von einem Verantwortlichkeitsgefühl, ihre Kraft ist nicht frei von Angst, ihr Wille voller Leidenschaft, der gotische Mensch lebt innerlich ruckweise, nicht stetig. Die gotische Kunst ist immer religiös gefärbt und strebt ins Transzendente, sie ist sentimentalisch, weil sie in erster Linie nicht aus einer freien Vernunft, sondern aus einem stark okkupierten Gefühl fließt, sie ist bald himmelstürmend titanenhaft, bald dämonisch, daher auch der beängstigende Formenspuk, die krankhafte Heftigkeit der Empfindung neben einer eiskalt erscheinenden Spekulation. Der griechische Stil hat eine ausgesprochene Vorliebe für die Horizontalrichtung, der gotische für die Vertikale, der griechische liebt einfache orientierende Grundrisse, der gotische das Orientierende und zur anderen Hälfte Ueberorientierende. Der griechische Geist nimmt es ernst mit der Durchbildung der Form, der gotische nimmt es ernst mit der Idee. Es handelt sich um zwei Handschriften der Menschheit: die eine strebt in ihrer weichen edlen Rundung und Bestimmtheit zum Kalligraphischen, die andere ist eine ungleiche, steile, nicht immer klar leserliche Charakterschrift. Der griechische Mensch bevorzugt die gerade und die einfach geschwungene Linie, er kommt mit wenigen Formelementen aus. Der gotische Mensch braucht, trotzdem er einseitiger ist, ja eben darum viele Formelemente, er kultiviert die reich bewegte und vielfach gebrochene Linie. Auf der einen Seite ist die Form konsonierend, auf der anderen Seite liebt sie die Dissonanz, den übermäßigen und verminderten Akkord. Dort ein göttliches Genießen, hier ein titanenhaftes Ringen. *Der gotische Geist erschafft auf allen Stufen die Formen der Unruhe und des Leidens, der griechische Geist die Formen der Ruhe und des Glückes*"[1].

So wie es ganze Völker gibt, die eine ausgesprochene Vorliebe für einen der beiden Stile haben, so gibt es auch einzelne Künstlerindividualitäten, die ganz entschieden auf dieser oder jener Seite stehen (Romanen und Germanen, Raphael und Michelangelo).

Scheffler hat sich in seiner Darstellung nur auf die bildenden Künste beschränkt, er sagt aber selbst, daß sich die Prinzipien dieser Betrachtungsweise auch auf die Geschichte der Musik anwenden lassen. Die Ausführung dieses fruchtbaren Gedankens soll nun im folgenden versucht werden, was allerdings hier nur sehr skizzenhaft erfolgen kann.

Es ist nicht anzunehmen, daß ein Musiker auf dieselben Ideen von Scheffler gekommen wäre, denn in der Musikgeschichte liegen die Tatsachen, die Scheffler aufgedeckt hat, nicht so klar zutage wie bei den bildenden Künsten. Vor allem haben wir in der Musik keine Stilperiode, die man in demselben Sinne als gotisch oder als griechisch bezeichnen könnte, wie dort. Aber doch läßt sich auch in der Musik erkennen, was griechisch und was gotisch ist. Der griechische Geist bevorzugt die Horizontale, der gotische

[1] Nur teilweise wörtlich zitiert.

die Vertikale. Die Horizontale, das ist in der Musik die Melodie, die Vertikale die Harmonie und die Polyphonie. Letztere insofern, als sie die Harmonie bedingt und den Gegensatz zur Homophonie bildet, der Alleinherrschaft der Melodie. Nun wird es mit einemmal verständlich, was man bisher nicht begreifen konnte, daß die Griechen immer nur einstimmig musizierten und gar keine Ansätze zur Entwicklung der Harmonie oder Polyphonie zeigten. Sie hatten eben kein Bedürfnis darnach, ihnen genügte die Horizontale. Bei den Italienern ist es ja bis heute so geblieben. Die erste große Schöpfung des romanischen Geistes war der Gregorianische Choral, der ja ebenso wie die Musik der Griechen nichts als Melodie ist. Wahrscheinlich hätten die Italiener die Harmonie und Polyphonie bis heute nicht erfunden. Diese beiden Elemente waren ihnen immer im Grunde etwas Wesensfremdes, ihnen liegt nun einmal die Homophonie im Blute. Die einfache sinnfällige, klargegliederte Melodie ist ihnen alles, wie denn die Musik überhaupt ihnen zum Ausdruck freudiger Lebensbejahung und zum Genuß dient. Das ist ganz und gar griechischer Geist.

Den nordischen Völkern dagegen, den Germanen und Kelten, waren Harmonie und Polyphonie von altersher vertraut, und wenn es auch nur ein Brummbaß war, so war es doch ein bescheidener Anfang.

Die eigentliche musikalische Gotik finden wir in der Kunst der Niederländer, die die wesentlichen Merkmale dieses Stiles aufweist, wenn auch nicht alle. In ihrem Kunstempfinden waren die Niederländer den Italienern gegenüber ganz gegensätzlich geartet. War diesen die Melodie alles, so war sie jenen gleichgültig, dafür die Konstruktion alles, ja, sie gingen bekanntlich so weit, daß sie sich gelegentlich die Motive von anderen entlehnten, wenn schon nicht aus dem Choral. Sie arbeiteten also gerne mit fremdem Material, die Erfindung schien ihnen minder wichtig, vielmehr interessierte es sie, was einer aus den gegebenen Elementen aufzubauen verstand. Auch die Maßlosigkeit der Spätgotik mit ihrem beängstigenden und sinnverwirrenden Formenspuk, mit ihrem alles überwuchernden kunstvollen Zierrat, die die schwierigsten technischen Probleme spielend löste, findet in den sprichwörtlichen Künsten der Niederländer ein vollkommenes Gegenstück. Während wir heute noch mit Staunen und Bewunderung vor den gotischen Domen stehen und die Bildwerke jener Zeit immer noch ein starkes seelisches Erlebnis für uns bedeuten können, ist die Musik jener Zeit für uns zum größten Teil tot. Die Niederländer sind eben zu sehr im Konstruktiven stecken geblieben und selbst ein Meister wie Josquin de Pris, von dem man dies nicht behaupten kann, steht unserem Empfinden zu fern. In Palestrina den Höhepunkt dieser Entwicklung zu sehen, ist eigentlich nicht richtig, denn er ist kein Gotiker, sondern schon ein Künstler der Renaissance. Er bedient sich wohl der gotischen Formen, aber bei ihm sind sie ganz von griechischem Geiste durchdrungen. Göttliche Ruhe, frei von irdischer Leidenschaft, und edle, maßvolle Haltung, was die Niederländer so sehr vermissen lassen, das sind seine hervorstechenden Tugenden, und darum ist er der Klassiker der katholischen Kirchenmusik. Sein großer Zeitgenosse Lasso dagegen ist ganz und gar Gotiker. Im Gegensatz zu Palestrina herrscht in ihm eine unbändige Leidenschaft voll dramatischer Spannung und ein übermächtiger Ausdruckswille. Ist Palestrinas Kunst apollinisch, so ist die seine durch und durch dionysisch. In ihm erreichte also die Gotik einen Gipfelpunkt, und so darf er uns als der erste große Künstler der musikalischen Gotik gelten.

Die Polyphonie war in Italien nie ganz heimisch geworden, sie war ja nur importiert. Kaum aber hatte Palestrina die Augen geschlossen, als sie wie von einem Sturmwind hinweggefegt wurde. Ganz Italien atmete befreit auf und mit Begeisterung warf man sich der alleinseligmachenden Melodie in die Arme, der die Italiener fortan auch treu blieben. Es ist aber ganz merkwürdig: anfangs war man noch ganz vom gotischen Geiste befangen, man sprach sogar von einer „edlen“ Verachtung der Melodie und strebte nach Wahrheit des Ausdruckes, kurzum, man nahm es wie echte Gotiker ernst mit der Idee, aber gar bald warf man die Ueberreste des gotischen Empfindens über Bord und geriet immer mehr und mehr in das Fahrwasser der sinnenfreudigen Melodik. Hatte schon im Gregorianischen Choral der ganz von griechischem Empfinden erfüllte Geist der Italiener ein an blühender Melodik überreiches Kunstwerk geschaffen, so mußte er sich hier doch noch gewisse, durch den kirchlichen Charakter dieser Kunst bedingte Fesseln auferlegen. Jetzt aber war er frei und ohne derartige Hemmungen und konnte sich in der süßen Melodik der Neapolitaner, die sich rasch die Welt eroberte, die genußfreudige heidnische Sinnenlust der Italiener zum erstenmal fessellos ausleben. Das war die musikalische Renaissance, und der Belcanto bedeutet ihren schönsten dauernden Gewinn. Jetzt erst war der griechische Geist wiedergeboren, der später in Rossini, Verdi und Puccini neue Triumphe feiern sollte.

Wie nach Italien die nordische Polyphonie, so kamen nach Deutschland die Monodie und der Belcanto als ein wesensfremdes Element. Vom Standpunkt des gotischen Empfindens aus war die italienische Musik freilich nur welscher Dunst und welscher Tand, und ihre durch beinahe zwei Jahrhunderte währende Herrschaft über Deutschland mußte als Fremdherrschaft empfunden werden. Aber wenn auch nicht an Höfen, so doch an niederer Statt lebte der Geist der Gotik weiter. Bei den deutschen Kantoren und Organisten fand er seine Heimstätte, und aus ihrer Mitte ging der hervor, der den zweiten und höchsten Gipfel der Gotik bedeutet: J. S. Bach. In der Musikgeschichte lassen sich eben die einzelnen Stilperioden nicht so abgrenzen wie in der Geschichte der bildenden Künstler. Scheffler zählt zwar Bach schon zu den Barockkünstlern, was er doch nur zum geringsten Teil ist, nur insofern er eben jener Zeit den Tribut zollt. Aber gerade das, was ewig ist an Bachs Kunst, was ihn über alle Zeiten hinaushebt, das ist seine Gotik. Nicht allein, daß er der unerreichte Meister der Fuge ist, der mit den schwierigsten kontrapunktischen Problemen spielt, macht ihn zum Gotiker, sondern seine elementare Ausdruckskraft, der unsinnliche, aufs Transzendente und Metaphysische gerichtete Zug seiner Musik, sein weltabgewandter, ganz nach innen gerichteter Sinn. Sein fabelhafter Formenreichtum, seine unerschöpfliche Phantasie hat nur bei den gotischen Baumeistern seinesgleichen. Wenn Romain Rolland von Bachs gotischen Kathedralen spricht, so hat er damit einen treffenden Vergleich gefunden.

Das Barock bezeichnet Scheffler als eine Renaissance der Gotik auf Grundlage der griechischen Formen. Es ist eine Alterserscheinung, insofern darin die Unruhe des Zweifels, der Skepsis und der Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck kommen. Die Leidenseligkeit dieses Stils kommt am deutlichsten bei den Malern der Barockzeit zum Ausdruck, die sich in der Darstellung von Martyriumsszenen gar nicht genug tun können. Das Barock birgt starke Gegensätze in sich, die fast unvereinbar erscheinen und sich nur aus der eigenartigen Mischung von griechischem und gotischem Geist erklären lassen. Griechisch ist an ihm der weltliche, aufs Dekorative und Prunkvolle gerichtete Zug, der sich leicht zur sinnlichen Ekstase steigert, gotisch das Leidensselige, nach Verinnerlichung strebende, die phantasievolle, in Stimmung sich lösende Romantik, anderseits der ins Kolossale und Massive gehende Drang nach Ausdehnung, die spekulative Selbstberauschung, endlich auch der glühende Formenrausch, die Freude am reich Dissonierenden und der Zug zum Gesamtkunstwerk.

Als der erste bedeutende Barockkünstler unter den Komponisten darf Händel gelten. Ist Bach ganz und gar Gotiker, so ist er der typische Barockkünstler, und von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich die so grundverschiedene Eigenart dieser beiden Meister am besten begreifen. Ganz im Gegensatz zu der weltabgewandten tiefinnerlichen Kunst eines Bach ist Händels Musik von durchaus weltlichem Charakter, die ganz auf dem Boden der musikalischen Renaissance steht und ganz durchtränkt ist von dem Geist des Belcanto. Als Barockmenschen aber kennzeichnet ihn besonders sein auf Pracht und Massenwirkung gerichteter Sinn.

Das Barock ist so reich und vereinigt, wie schon oben bemerkt, in sich so viel Widerspruchvolles, daß es gar nicht mög-

lich ist, daß man bei einem einzelnen Künstler alle Merkmale dieses Stiles finden könnte. Jeder der verschiedenen Barockkünstler zeigt immer nur eine Seite dieser Kunstrichtung, die bis heute immer noch fortwirkt. So sehen wir in Gluck einen Künstler, bei dem der griechische Geist noch sehr lebendig ist, insofern er Ruhe und Ebenmaß zeigt, und wenn irgendwo, so findet man bei ihm die Einfalt und stille Größe. Dagegen tritt bei ihm das sinnliche, auf freudiges Genießen gerichtete Element fast ganz in den Hintergrund. Gotisch ist an ihm, und das macht ihn eben zum Barockkünstler, sein Streben nach Verinnerlichung. Man könnte diese Kunst vielleicht auch als deutsche Renaissance bezeichnen, ebenso wie die Kunst Mozarts, bei dem sich griechische und gotische Elemente beinahe die Wage halten. Griechisch ist an ihm die spielende Beherrschung der Form und an südländischem Geist entzündete Melodik, gotisch dagegen sein deutsches Empfinden. Beethoven ist der größte Barockkünstler, ebenso wie es Michelangelo ist. Mit Beethoven beginnt auch die leidensselige Zeit des großen Weltschmerzes mit der stets wachsenden Vorliebe für die Dissonanz und die Chromatik. Daß die Romantik, die einerseits ganz in Stimmung zerfließt und ihre übermächtigen Gefühle nicht zu bannen vermag, so daß sie alle Herzen überfluten und alle Form auflöst, die aber anderseits in dem grandiosen Gesamtkunstwerk Richard Wagners gipfelt, daß diese Romantik echtes Barock ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises. In Wagner erstand wieder eine großzügige Kunstnatur, wie seit Händel keine dagewesen war. Gleich ihm ist auch Bruckner mit seinen ins Kolossale strebenden Formen und seinen mystischen Ekstasen ein typischer Barockkünstler. Bei Brahms dagegen tritt wieder der griechische Geist in den Vordergrund und geht mit dem gotischen eine ähnliche Mischung ein wie bei Gluck.

Es ist eine überraschende Erkenntnis, daß auch die Gegenwart noch mitten im Barock sich befindet. Wie wären Strauß und Mahler anders zu verstehen als aus dem Geist des Barocks heraus? Zeigt jener den Stil mit all seinem Glanz und seiner Pracht, mit seinem Sinnenrausch und seiner phantasievollen Ueppigkeit, so ist dieser ganz Unruhe und Weltschmerz, ein selbstquälerischer Zweifler und Grübler, er zeigt also die Kehrseite der Medaille. Strauß ist mehr Grieche, Mahler überwiegend Gotiker. Eine ganz eigentümliche Erscheinung ist Max Reger, denn er hat eigentlich nichts von den Merkmalen des Barocks an sich, er ist Gotiker durch und durch. Man müßte ihn demnach als einen Neugotiker bezeichnen, als einen Spätling der Gotik, der ganz aus dem Rahmen der Zeit fällt.

Es ist merkwürdig, daß einer der meistgelesensten Autoren der Gegenwart (Spengler: Untergang des Abendlandes) zu denselben Resultaten gekommen ist wie Scheffler. Auch er bezeichnet die Musik des vorigen Jahrhunderts und die moderne als barock und sieht ebenfalls im Barock eine Alterserscheinung. Was wird also die Zukunft bringen? Wird unsere Musik entarten oder geht sie vielleicht einer neuen Renaissance entgegen?

Scheffler betont mit Recht, daß beide Stile, der griechische und der gotische, als gleichwertig angesehen werden müssen, daß es also nicht angebracht sei, den einen auf Kosten des anderen zu preisen. „Der künstlerische Bildungstrieb des Menschen hat sich dualistisch spalten müssen, um im Höchsten schöpferisch zu werden.“ Goethe war also, als er aus Italien zurückkehrend das Gotische barbarisch schalt, in eben demselben verhängnisvollen Fehler befangen wie Nietzsche, als er Carmen gegen Wagner ausspielte und die daseinsfreudige Weltanschauung und Kunst des Südens an Stelle der Schwerfälligkeit des Nordens auf den Schild hob.

Viertel- und Sechsteltonmusik.

Eine kritische Studie.

Von Univ.-Prof. Dr. Joseph Würschmidt (Erlangen).

Ferruccio Busoni hat in seinem „Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst“ die Behauptung aufgestellt, unser Dur und Moll, unsere 12stufige temperierte Skala sei eine unbegründete Beschränkung der von der Natur gegebenen Tonmöglichkeiten. Die Schranken der Tonart müßten durchbrochen, außerdem das Tonmaterial durch weitere Unterteilung in Drittel- und Sechsteltöne bereichert werden [1]. Parallel damit gehen die Bestrebungen, eine Erweiterung unseres 12stufigen Systems durch eine weitere Unterteilung in je 2, also im ganzen in 24 Stufen, zu schaffen.

Sehr scharf hat sich Hans Pfitzner in seiner Schrift „Futuristengefahr“ gegen Busoni und andere musikalische Futuristen gewandt; er schreibt z. B.: „Bemühe ich mich, Moll und Dur nicht mehr zu unterscheiden, unsere Tonarten zugunsten von Drittel- und Sechsteltönen nicht mehr zu kennen, so habe ich nicht etwa ein Gefühl, als redete trunken die Ferne wie von künftigem großem Glück, sondern als sollte ich umlernen, um die Musik eines wilden Volksstammes zu verstehen oder die Tonsprache vergangener Jahrtausende.“

Mit Recht wird gegenüber Busoni betont, daß die Herausbildung unseres Tonsystems ein Abklärungsvorgang ist, an dessen Förderung der menschliche Geist jahrtausendelang gearbeitet hat. So ist vor allem die Herausbildung unseres Dur- und Mollsystems das Resultat einer langen Entwicklung aus der großen Zahl der griechischen und Kirchentonarten, ebenso ist das Festhalten an der Skala von 12 Halbtönen, wie wir es im Abendlande vor uns sehen, wie mir scheint, in dem Uebergang von der homophonen zur polyphonen Musik, in der stärkeren Betonung der Harmonie gegenüber der Melodie begründet [2].

Im Orient dagegen, wo die Harmonie gegenüber der Melodie stark zurücktritt, ja vielfach fast verschwindet, begegnen wir einer weiteren Unterteilung der Töne; so treten in der modernen türkischen Volksmusik die Viertelstöne auf, ebenso auch in der griechischen. Und die Araber teilten die Oktave, wenn wir dem Bericht R. G. Kiesewetters (1842) folgen, nicht wie wir in 12, sondern in 17 Teile. Erst im 15. Jahrhundert dringt unser europäisches System im Orient ein, ohne aber die volle Herrschaft erringen zu können.

Im Hinblick auf das Interesse, das diese von der europäischen abweichende Entwicklung des Tonsystems im Orient besonders mit Rücksicht auf die Bestrebungen der Modernen bietet, hat sich Herr W. Müller auf meine Veranlassung damit beschäftigt, eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der altarabischen Musik auszuarbeiten, wobei ihm zahlreiche erst in jüngster Zeit zugänglich gewordene Originalschriften arabischer Musiktheoretiker zu Gebote standen; seine Arbeit wird demnächst als Dissertation erscheinen und klärt vor allem auch die Frage, wie die uns zunächst wenig begründet erscheinende Meinung entstehen konnte, die Araber hätten die Oktav in 17 Töne geteilt; ferner zeigt sie, in welcher Weise sich dann das theoretisch aufgestellte System der Araber den Bedürfnissen der musikalischen Praxis durch eine Art „Temperierung“ angepaßt hat.

Besonders im Vergleich hiermit erscheint das Vorgehen Busonis und der Modernsten, willkürlich von dem historisch gewordenen Dur- und Mollsystem abzugehen und Tonleiterfolgen mit anderen Intervallen einzuführen, als den Gesetzen der historischen Entwicklung widersprechend und somit gewissermaßen ein Rückschritt, und die scharfe Ablehnung Pfitzners erscheint verständlich. Wenn z. B. Busoni die in der folgenden Tabelle 1a zusammengestellten Tonfolgen vorschlägt, so ist es wohl nur Zufall, daß sich unter ihnen keine der alten Kirchentonarten (Tabelle 1b) findet, die für uns heutzutage ebensogut fremdartig klingen als diejenigen Busonis.

[1] Hochland 1916/17, S. 510.

[2] Vergl. hiezu und zu den folgenden Ausführungen das klassische Werk von H. von Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen.

abelle 1a.

c	des	es	fes	g	a	h	c
c	des	es	f	ges	a	h	c
c	d	es	fes	ges	a	h	c
c	des	e	f	ges	a	b	c
c	d	es	fes	g	ais	h	c
c	d	es	fes	gis	a	h	c
c	des	es	fis	gis	a	b	c

Tabelle 1b.

c	d	e	f	g	a	h	c	(jonisch[1])
c	d	e	f	g	a	b	c	(mixolyd.)
c	d	es	f	g	a	b	c	(dorisch)
c	d	es	f	g	as	b	c	(äolisch)
c	des	es	f	g	as	b	c	(phrygisch)
c	des	es	f	ges	as	b	c	
c	d	e	fis	g	a	h	c	(lydisch)

Eine andere Frage ist jedoch, ob nicht eine weitere Teilung unseres Halbtones in je 2 Vierteltöne, also eine Verfeinerung unserer Chromatik, neue, bisher bei uns unbekannte musikalische Ausdrucksmöglichkeiten zuläßt, und ebenso verhält es sich mit dem Dritteltonm. Allerdings erkennt Busoni sofort, daß uns durch Einführung der 18stufigen Skala sowohl die „kleine Terz" als auch die „reine Quinte" verloren gehen würden, da wir ja hiebei unsere bisherigen Halbtöne aufgeben müßten. Deshalb kommt er unter Beibehaltung des Halbtones und durch Dreiteilung des Ganztones zu einer Teilung in Sechsteltöne, also zu einer 36stufigen Skala, und er gibt eine Darstellung dieses Systems in seiner genannten Schrift, die allerdings in der Wahl der Bezeichnungen nicht ganz glücklich ist und leicht Anlaß zu Verwirrung geben kann. Zur besseren Uebersicht geben wir in der folgenden Tabelle die von ihm für die Töne gewählten Bezeichnungen, daneben diejenigen unserer gewöhnlichen Schreibweise nebst einfachen Bezeichnungen für die neuen Sechsteltöne.

Tabelle 2.

C = c	F = fis_3 = ges_3 = (fes = ges)
ces = cis_1 = des_5	fes = fis_4 = ges_2
Cis = cis_2 = des_4	Fis = fis_5 = ges_1
c = cis_3 = des_3 (= cis = des)	f = g
Des = cis_4 = des_2	Ges = gis_1 = as_5
cis = cis_5 = des_1	fis = gis_2 = as_4
D = d	G = gis_3 = as_3 (= gis = as)
des = dis_1 = es_5	ges = gis_4 = as_2
Dis = dis_2 = es_4	Gis = gis_5 = as_1
d = dis_3 = es_3 (= dis = es)	g = a
Es = dis_4 = es_2	As = ais_1 = b_5
dis = dis_5 = es_1	gis = ais_2 = b_4
E = e	A = ais_3 = b_3 = (ais = b)
es = eis_1 = fes_2	as = ais_4 = b_2
Eis = eis_2 = fes_1	Ais = ais_1 = b_1
e = f	a = h
Fes = fis_1 = ges_5	Ces = his_1 = ces_2
eis = fis_2 = ges_4	ais = his_2 = ces_1
F = fis_3 = ges_3 = (fis = ges)	C = c'

Von der Frage, ob und wie sich ein derartiges Tonsystem technisch verwirklichen läßt, sei hier ganz abgesehen. Um die Frage, welche musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten ein Viertel- oder Sechsteltonsystem uns bieten können, zu untersuchen, müssen wir zunächst auf die Entwicklung unserer modernen Dur- und Molltonarten etwas näher eingehen und untersuchen, inwieweit unsere bisherige gleichmäßig temperierte Skala den Anforderungen der „reinen" Stimmung genügt oder nicht.

[1] Die Namen sind von Glarean für die Kirchentonarten gegeben; Helmholtz schlägt an ihrer Stelle die treffenderen Bezeichnungen: Dur-Geschlecht, Quarten-, Septimen-, Terzen- oder Moll-, Sexten-, Sekunden- und Quintengeschlecht vor.

I. Darstellung der in sämtlichen Dur- und Molltonarten auftretenden reinen Töne sowie der Töne der gleichmäßig temperierten 12teiligen Skala.

Die musikalischen Intervalle sind bekanntlich physikalisch gekennzeichnet durch das Verhältnis der Schwingungszahlen der sie begrenzenden Töne. So ist die „Oktav" dadurch charakterisiert, daß sie doppelt so viele Schwingungen in der Sekunde als der Grundton ausführt (2 : 1), die „Quint" durch das Verhältnis 3 : 2, die „große Terz" durch das Verhältnis 5 : 4. Der vollkommenste Akkord, der Durdreiklang, der aus Grundton, großer Terz und Quint besteht, ist also, wenn wir ihn noch durch die Oktav ergänzen, durch die Zahlen 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, 2 darzustellen. Bezeichnen wir den Grundton mit c, so sind die Töne des Durdreiklanges: c, e, g, c'. Errichtet man auf der Quint g wieder einen Durdreiklang, so gelangt man zur Terz von g, die wir mit h bezeichnen und folgerichtig durch die Zahl $\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$ darstellen, ferner zur Quint von g, die wir d' heißen. Die Schwingungszahl von d' ist $\frac{3}{2} \cdot \frac{3}{2} = \frac{9}{4}$; die untere Oktav von d' ist d und hat die Zahl $\frac{9}{8}$. Geht man von der Oktav c' nun eine Quint nach abwärts, so gelangt man zu dem Ton f, dessen Zahlen $2 \cdot \frac{2}{3} = \frac{4}{3}$ sein muß; die große Terz von f liefert endlich a mit der Zahl $\frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} = \frac{5}{3}$. Damit sind alle Töne der C dur-Tonleiter bestimmt. In der Tabelle 3 sind ihre Bezeichnungen, ihre charakteristischen Zahlen sowie die Intervalle je zweier aufeinanderfolgender Töne, ausgedrückt durch das Verhältnis der Schwingungszahlen, zusammengestellt.

Tabelle 3.[1]

c	d	e	f	g	a	h	c'
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

Man sieht, daß in der C dur-Tonleiter zwischen den aufeinander folgenden Tönen nur drei verschiedene Intervalle, nämlich $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$ und $\frac{16}{15}$, auftreten; man bezeichnet sie als „großen Ganzton, kleinen Ganzton und großen Halbton".

In gleicher Weise wird in der Molltonleiter die „kleine Terz" durch $\frac{6}{5}$, die „kleine Sexte" durch $\frac{8}{5}$ und die „kleine Septime" durch $\frac{9}{5}$ eingeführt und man gewinnt die Noten es, as und b. Somit heißt die c moll-Tonleiter:

Tabelle 4.

c	d	es	f	g	as	b	c'
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{9}{5}$	2

$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$

Man bezeichnet bekanntlich diese Molltonleiter als die „absteigende melodische", in der „aufsteigenden melodischen" setzt man an Stelle von as und b: a und h, endlich in der sogen. „harmonischen" Molltonleiter an ihre Stelle as und h.

Es kommen also auch in den Molltonleitern nur die gleichen Intervalle wie in der Durtonleiter vor, nämlich der „große" und „kleine Ganzton" und der „große Halbton"; nur in der harmonischen Molltonleiter tritt noch das Intervall as—h auf. Das Verhältnis ist $\frac{15}{8} : \frac{8}{5} = \frac{75}{64}$; dafür können wir schreiben $\frac{75}{64} = \frac{9}{8} \cdot \frac{25}{24}$, d. h. dieses Intervall ist zusammengesetzt aus einem „großen Ganzton", sowie einem zweiten Intervall $\frac{25}{24}$, das man als „kleinen Halbton" bezeichnet.

Um sich von den Intervallen der einzelnen Töne eine bessere Vorstellung zu machen, als es durch die Angabe der Verhältnisse der Schwingungszahlen möglich ist, führt man an Stelle des Begriffs der Schwingungszahl den der „Tonhöhe ein, und bedenkt die Tatsache, daß den Verhältnissen der objektiven Schwingungszahlen die Differenzen der physiologischen Tonhöhen entsprechen. Wir können also die Tonhöhen proportional den Logarithmen der Schwingungszahlen setzen. Dann werden die einzelnen Intervalle und ebenso die einzelnen Töne durch die

[1] Mit Hauptmann bezeichnen wir die durch die Intervalle $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{3}$ und $\frac{15}{8}$ definierten Töne mit e, a und h.

Logarithmen der Schwingungszahlen (oder der besseren Darstellung wegen durch Vielfache der Logarithmen) charakterisiert [1]; dabei wird der Grundton c natürlich durch den Logarithmus von 1, nämlich 0, dargestellt. In den folgenden Tabellen 5a und 5b sind die den Tönen der cdur-Tonleiter und der absteigenden harmonischen cmoll-Tonleiter entsprechenden Zahlen mitgeteilt, ebenso die Zahlen der Intervalle. Der große Ganzton ist somit durch 5115, der kleine Ganzton durch 4576 und der große Halbton durch 2803 charakterisiert. Dem oben erwähnten kleinen Halbton ($\frac{25}{24}$) entspricht die Zahl 1773.

Tabelle 5a.

c = 00 000	
	5 115
d = 05 115	
	4 576
e = 09 691	
	2 803
f = 12 494	
	5 115
g = 17 609	
	4 576
a = 22 185	
	5 115
h = 27 300	
	2 803
c′ = 30 103	

Tabelle 5b.

c = 00 000	
	5 115
d = 05 115	
	2 803
es = 07 918	
	4 576
f = 12 494	
	5 115
g = 17 609	
	2 803
as = 20 412	
	5 115
b = 27 527	
	4 576
c′ = 30 103	

Stellt man sich nun die Aufgabe, z. B. die Durtonleiter nicht auf dem Ton c, sondern auf irgend einem anderen Ton, z. B. auf g zu errichten, so finden wir, daß wir mit den Tönen unserer obigen Skala nicht auskommen. Wir finden durch sukzessive Addition der obigen Intervalle der cdur-Tonleiter zu g = 17 609 die Tonhöhenzahlen der neuen Töne; sind sie größer als 30 103 (d. h. ist der Ton höher als c′), so wird 30 103 subtrahiert, d. h. man geht eine Oktave nach abwärts. So findet man die Reihe

$$17\,609,\ 22\,724,\ 27\,300;\ 0,\ 5\,115,\ 9\,691,\ 14\,806;$$

in ihr ist

$$17\,609 = g;\quad 22\,724 = a + 539;\quad 27\,300 = h;\quad 0 = c$$
$$5\,115 = d;\quad 9\,691 = e\quad;\quad 14\,806 = f + 1773 + 539.$$

Wir bezeichnen nun den neu gefundenen Ton a + 539 mit a; der Unterschied 539 (als Verhältnis der Schwingungszahlen $\frac{81}{80}$) ist das „syntonische Komma" k′; den Ton, der um einen kleinen Halbton höher ist als f_1 bezeichnen wir mit fis; folglich den Ton 14 806 = fis + k′ mit fis. Somit heißt die G dur-Tonleiter

g; a; h; c; d; e; fis; g.

Errichtet man in gleicher Weise die Durtonleiter auf d, dann auf a usw., d. h. in Quintenschritten nach aufwärts gehend, endlich auf f, b usw., d. h. in Quintenschritten nach abwärts gehend, so gelangt man zu dem System sämtlicher Durtonleitern, errichtet auf allen Tönen unserer ursprünglichen C dur-Skala, sowie auf den neu eingeführten „Halbtönen"; dabei treten auch doppelt, d. h. um 2 kleine Halbtöne erhöhte oder erniedrigte Töne auf. Wir geben in Tabelle 6 eine Uebersicht über sämtliche Durtonarten; die Tonhöhenzahlen sind aus der späteren Tabelle 8 ersichtlich.

Tabelle 6.

System der Durtonarten.

C dur	c	d	e	f	g	a	h
G „	g	a	h	c	d	e	fis
D „	d	e	fis	g	a	h	cis
A „	a	h	cis	d	e	fis	gis
E „	e	fis	gis	a	h	cis	dis
H „	h	cis	dis	e	fis	gis	ais
Fis „	fis	gis	ais	h	cis	dis	eis
Cis „	cis	dis	eis	fis	gis	ais	his
Gis „	gis	ais	his	cis	dis	eis	fisis
Dis „	dis	eis	fisis	gis	ais	his	cisis
Ais dur	ais	his	cisis	dis	eis	fisis	gisis
Eis „	eis	fisis	gisis	ais	his	cisis	disis
His „	his	cisis	disis	eis	fisis	gisis	aisis
F „	f	g	a	b	c	d	e
B „	b	c	d	es	f	g	a
Es „	es	f	g	as	b	c	d
As „	as	b	c	des	es	f	g
Des „	des	es	f	ges	as	b	c
Ges „	ges	as	b	ces	des	es	f
Ces „	ces	des	es	fes	ges	as	b
Fes „	fes	ges	as	bb	ces	des	es

[1] Eine ausführliche Darstellung habe ich kürzlich in der Zeitschrift für Physik 1920, Bd. III, gegeben.

Für die Molltonarten sind die Töne in der folgenden Tabelle 7 zusammengestellt, und zwar für die harmonische Molltonleiter. Man beginnt hier zweckmäßig mit amoll, das ja dem cdur entspricht.

Tabelle 7.

System der Molltonarten.

a moll	a	h	c	d	e	f	gis
e „	e	fis	g	a	h	c	dis
h „	h	cis	d	e	fis	g	ais
fis „	fis	gis	a	h	cis	d	eis
cis „	cis	dis	e	fis	gis	a	his
gis „	gis	ais	h	cis	dis	e	fisis
dis „	dis	eis	fis	gis	ais	h	cisis
ais „	ais	his	cis	dis	eis	fis	gisis
eis „	eis	fisis	gis	ais	his	cis	disis
his „	his	cisis	dis	eis	fisis	gis	aisis
d „	d	e	f	g	a	b	cis
g „	g	a	b	c	d	es	fis
c „	c	d	es	f	g	as	h
f „	f	g	as	b	c	des	e
b „	b	c	des	es	f	ges	a
es „	es	f	ges	as	b	ces	d
as „	as	b	ces	des	es	fes	g
des „	des	es	fes	ges	as	bb	c
ges „	ges	as	bb	ces	des	eses	f
ces „	ces	des	eses	fes	ges	ases	b
fes „	fes	ges	ases	bb	ces	deses	es

In der absteigenden und aufsteigenden melodischen Molltonleiter treten an letzter bezw. an vorletzter Stelle die aus Tabelle 7a ersichtlichen Töne.

Tabelle 7a.

Tonart	absteigend (letzter Ton)	aufsteigend (vorletzter Ton)	Tonart	absteigend (letzter Ton)	aufsteigend (vorletzter Ton)
a moll	g	fis	d moll	c	h
e „	d	cis	g „	f	e
h „	a	gis	c „	b	a
fis „	e	dis	f „	es	d
cis „	h	ais	b „	as	g
gis „	fis	eis	es „	des	c
dis „	cis	his	as „	ges	f
ais „	gis	fisis	des „	ces	b
eis „	dis	cisis	ges „	fes	es
his „	ais	gisis	ces „	bb	as
			fes „	eses	des

In der folgenden Tabelle 8 sind alle in allen genannten Dur- und Molltonarten vorkommenden Töne mit ihren Tonhöhenzahlen zusammengestellt.

In der heute gebräuchlichen „gleichschwebend temperierten“ Stimmung werden bekanntlich die Unterschiede zwischen deses, c und his, zwischen des und cis, zwischen eses und d usw. vernachlässigt und das ganze Intervall in 12 äquidistante Halbtöne geteilt; bezeichnet man ein solches Intervall mit i, so gilt $\frac{Cis^{1}}{C} = \frac{D}{Cis} = \ldots = i$; oder $\frac{D}{C} = i^2$; $\frac{E}{C} = i^4$; $\ldots \frac{C'}{C} = i^{12} = 2$ oder $i = \sqrt[12]{2}$; der Halbton unserer Stimmung ist also durch $\frac{1}{12} \log 2$ gegeben. Die Tonhöhenzahlen der Töne dieser Skala sind gleichfalls aus Tabelle 8 ersichtlich.

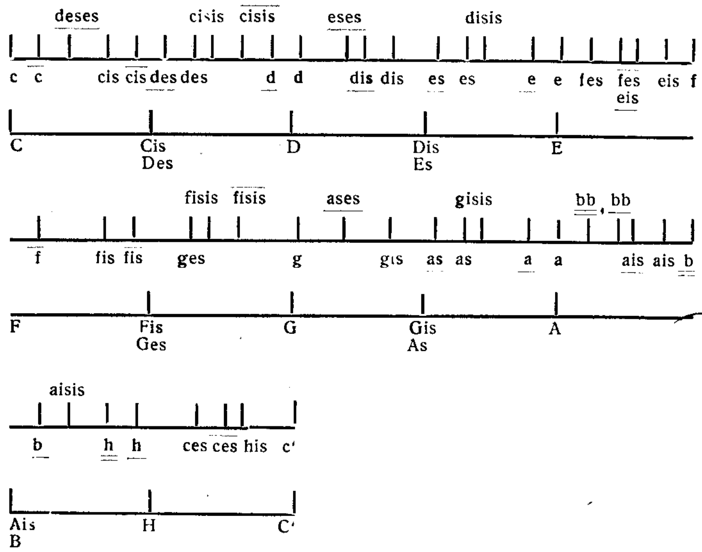
Tabelle 8.

Natürliche Stimmung	Gleichmäßig temperierte Stimmung
c = 0	C = 0
c = 539 (synton. Komma k')	
deses = 1030	
cis = 1773 (kleiner Halbton)	Cis = Des = 2509
cis = 2312 (kleiner Halbton + k')	
des = 2803 (großer Halbton)	
des = 3342 (großer Halbton + k')	
cisis = 3546 (2mal kleiner Halbton)	D = 5017
cisis = 4085 (2mal kleiner Halbton + k')	
d = 4576 (kleiner Ganzton)	
d = 5115 (großer Ganzton)	
eses = 6145	

Natürliche Stimmung	Gleichmäßig temp. Stimmung	Natürliche Stimmung	Gleichmäßig temp. Stimmung
dis = 6349	Dis = Es = 7526	gis = 19382	Gis = As = 20069
dis = 6888		as = 20412	
es = 7918		as = 20951	
es = 8457		gisis = 21155	A = 22577
disis = 8661	E = 10034	a = 22185	
e = 9691		a = 22744	
e = 10230		bb = 23215	
fes = 10721		bb = 23754	
fes = 11260		ais = 23958	Ais = B = 25086
eis = 11464	F = 12543	ais = 24497	
eis = 12003		b = 24988	
f = 12494		b = 25527	
f = 13033		aisis = 26270	H = 27595
fis = 14267	Fis = Ges = 15052	h = 26761	
fis = 14806		h = 27300	
ges = 15836		ces = 28330	
fisis = 16040	G = 17560	ces = 28869	
fisis = 16579		his = 29073	C' = 30103
g = 17609			
ases = 18639			

Aus der Tabelle ersieht man, wie die Töne der natürlichen Stimmung durch diejenigen der gleichschwebend temperierten Stimmung ersetzt werden, und wie groß die Abweichungen der Töne sind. Noch deutlicher tritt dies aus der graphischen Darstellung hervor (Fig. 1).

Figur 1.



Man sieht z. B., daß das d mit dem D bis auf eine geringfügige Differenz (98) übereinstimmt, oder auch das g mit dem G (Differenz 49), während die Differenz zwischen a und A bedeutend größer ist (Diff. = 167) und noch größer die zwischen a und A (Diff. = 392). Ferner werden z. B. durch die Note A die Noten gisis, a, a, bb und bb dargestellt, die ein Intervall 2599, größer als ein temperierter Halbton, umfassen, indem gisis um 1422 tiefer, bb um 1177 höher als A liegen.

Während in der natürlichen Durtonleiter die Intervalle: Großer Ganzton (5115), kleiner Ganzton (4576) und großer Halbton (2803) auftreten, wird in der gleichschwebend temperierten Durtonleiter der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton vernachlässigt und der Halbton gleich einem halben Ganzton gesetzt (Ganzton = 5017,$_2$, Halbton = 2508,$_6$).

Der temperierte Ganzton stimmt mit dem großen Ganzton bis auf einen geringfügigen Unterschied, nämlich $\frac{1}{5}$ Komma (98), überein, dagegen mit dem kleinen Ganzton bis auf etwa $\frac{4}{5}$ Komma (441); der temperierte Halbton mit dem großen Halbton auf etwa $\frac{3}{5}$ Komma (294).

II. Die 24stufige Skala (Einteilung in Vierteltöne).

Führt man an Stelle unserer 12stufigen Halbtonskala eine 24stufige Vierteltonskala ein, so ist zunächst klar, daß auch diese „gleichschwebend temperiert“ gewählt werden muß, d. h. der „Viertelton“ ist durch die Gleichung $i' = \sqrt[24]{2}$ definiert. Berechnen wir die entsprechenden Tonhöhenzahlen und wählen wir die aus der folgenden Tabelle 9 ersichtlichen, naheliegenden Bezeichnungen, so ergibt sich:

Tabelle 9.

C	= 00 000	G	= 17 560
$Cis_1 = Des_3$	= 01 254	$Gis_1 = As_3$	= 18 814
$Cis_2 = Des_2$	= 02 509	$Gis_2 = As_2$	= 20 069
$Cis_3 = Des_1$	= 03 763	$Gis_3 = As_1$	= 21 323
D	= 05 017	A	= 22 577
$Dis_1 = Es_3$	= 06 261	$Ais_1 = B_3$	= 23 832
$Dis_2 = Es_2$	= 07 526	$Ais_2 = B_2$	= 25 086
$Dis_3 = Es_1$	= 08 780	$Ais_3 = B_1$	= 26 340
E	= 10 034	H	= 27 595
$Eis_1 = Fes_2$	= 11 288	$His_1 = Ces_1$	= 28 849
F	= 12 543	C'	= 30 103
$Fis_1 = Ges_3$	= 13 797		
$Fis_2 = Ges_2$	= 15 052		
$Fis_3 = Ges_1$	= 16 306		

Man wird nun die Töne der Tabelle 8 durch diejenigen der Tabelle 9 derart ersetzen, daß z. B. für c und c der Ton C, für deses und cis der Ton $Cis_1 = Des_3$ usw. gewählt wird. So erhält man das in Tabelle 10 mitgeteilte Resultat.

[1] Wir bezeichnen die Töne der gleichschwebend temperierten Skala mit großen Buchstaben.

Tabelle 10.

c, c	$\sim C$	fis	$\sim Fis_2 = Ges_2$
deses, cis	$\sim Cis_1 = Des_3$	ges, fisis, fisis	$\sim Fis_3 = Ges_1$
cis, des	$\sim Cis_2 = Des_2$	g	$\sim G$
des, cisis, cisis	$\sim Cis_3 = Des_1$	ases, gis	$\sim Gis_1 = As_3$
d, d	$\sim D$	as	$\sim Gis_2 = As_2$
eses, dis	$\sim Dis_1 = Es_3$	as, gisis	$\sim Gis_3 = As_2$
dis, es	$\sim Dis_2 = Es_2$	a, a	$\sim A$
es, disis	$\sim Dis_3 = Es_1$	bb, bb, ais	$\sim Ais_1 = B_3$
e, e	$\sim E$	ais, b, b	$\sim Ais_2 = B_2$
fes, fes, eis	$\sim Eis_1 = Fes_1$	aisis, h	$\sim Ais_3 = B_1$
eis, f, f	$\sim F$	h	$\sim H$
fis	$\sim Fis_1 = Ges_3$	ces, ces, his	$\sim His_1 = C'es_1$
		c'	$\sim C'$

Ueberträgt man nun das in Tabelle 6 mitgeteilte System der Durtonarten in die neuen Noten, so ergibt sich für die C dur-Tonleiter: C, D, E, F, G, A, H, d. h. genau die bisherige Skala. In der G dur-Tonleiter tritt als letzter Ton Fis_2 auf, das identisch mit Fis der Halbtonskala ist, also ist auch diese Tonleiter die gleiche; ebenso verhält es sich mit der D dur-Tonleiter. Die A dur-Tonleiter heißt A, H, Cis_1, D, E, Fis_1, Gis_1; hier werden also zum ersten Male 3 der neuen Vierteltöne verwandt; denn in der 12tonigen Skala treten die Töne Cis, Fis und Gis auf, die jetzt mit Cis_2, Fis_2 und Gis_2 zu bezeichnen wären. Es fragt sich nun, ob die Einführung der ersten Reihe von Vorteil ist, d. h. ob die neuen Intervalle der natürlichen Stimmung näher liegen als die alten. In der Tabelle 11 sind die entsprechenden Tonhöhenzahlen und Differenzen zusammengestellt.

Tabelle 11.

Natürl. Skala	Diff.	12stuf. Skala	Diff.	24stuf. Skala	Diff.
a = 22 185	5 115	A = 22 577	5 018	A = 22 577	5 018
h = 27 300	4 576	H = 27 595	5 017	H = 27 595	3 762
cis' = 31 876		Cis_2' = 32 612		Cis_1' = 31 357	
cis = 1 773	2 803	Cis_2 = 2 509	2 508	Cis_1 = 1 254	3 763
d = 4 576	5 115	D = 5 017	5 017	D = 5 017	5 017
e = 9 691	4 576	E = 10 034	5 018	E = 10 034	3 763
fis = 14 267	5 115	Fis_2 = 15 052	5 017	Fis_1 = 13 797	5 017
gis = 19 382	2 803	Gis_2 = 20 069	2 508	Gis_1 = 18 814	3 763
a = 22 185		A = 22 577		A = 22 577	

Während in der 12stufigen Skala der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton verschwindet und der Halbton genau halb so groß als der Ganzton ist, tritt hier in der 24stufigen Skala der obige „Ganzton" (5018) als Stellvertreter des großen Ganztones allein auf, dafür verschwindet der Unterschied zwischen kleinem Ganzton und großem Halbton und an ihre Stelle tritt das Intervall 3763, das dem „Dreiviertelton" entspricht. Die Abweichungen sind bedeutend größer als ein Komma und somit größer als bei der 12stufigen Skala; also würde die Einführung dieser A dur-Tonleiter keinen Vorteil bedeuten, ganz abgesehen davon, daß dann die in der A dur-Tonleiter auftretenden Intervalle andere wären, als in der C-, G- und D dur-Tonleiter. Man wird also auch für die A dur-Tonleiter an den Noten Cis_2, Fis_2 und Gis_2 festhalten müssen, d. h. an allen Noten der 12stufigen Skala.

Die entsprechenden Betrachtungen gelten für alle übrigen Tonarten der Tabellen 6 und 7. Für diese würde also die Einführung der Vierteltöne keinen Vorteil bringen; das System unserer Tonarten würde keine natürliche Erweiterung erfahren, da man einfach an Stelle der einfach erhöhten oder erniedrigten Halbtöne die ihnen identischen Viertelstöne mit dem Index 2 auf Grund obiger Betrachtungen zu setzen hätte. Immerhin aber könnte man dann nicht nur auf jedem Halbton, sondern auf jedem Viertelton die Tonleiter aufbauen, worin zweifellos eine Erweiterung unseres Tonsystems läge. Wir würden dann an Stelle der oben angeführten 21 Dur- und Molltonarten, die sich ja durch enharmonische Verwechslung auf 12 reduzieren, entsprechend 41 Tonarten erhalten, die wieder durch enharmonische Verwechslung auf 24, entsprechend den 24 Vierteltönen der Oktav, zusammenschrumpfen.

Welche musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten sich hierdurch bieten könnten, das zu entscheiden muß Sache der Fachmusiker sein. Hier kann nur darauf hingewiesen werden, daß das so geschaffene System ein rein künstliches ist; die Intervalle der Tonleitern sind genau die gleichen wie in der bisherigen Halbtonskala; die neu eingeführten Tonleitern sind aus den bisherigen nicht organisch erwachsen, sondern rein mechanisch durch die weitere Halbierung des alten Halbtones eingeführt.

III. Die 36stufige Skala (Einteilung in Sechsteltöne).

Auf Grund der in Kapitel II gewonnenen Resultate können wir die Untersuchung der von Busoni vorgeschlagenen Teilung der Oktav in 36 Töne kurz fassen. Zunächst wäre auch hier festzustellen, in welcher Weise die Töne unserer bisherigen Dur- und Molltonarten durch die neuen in Sechsteltönen (Intervallzahl 833,4) fortschreitenden Töne zu ersetzen wären; und dann wären die einzelnen Tonarten, wie oben, zu betrachten. Auch hier ergeben sich für C-, G- und D dur genau die gleichen Töne wie in der Halbtonskala, und mit A dur beginnt die gleiche Schwierigkeit wie oben: wählt man hier die den natürlichen Tönen cis, fis und gis am nächsten liegenden Töne der Sechsteltonskala cis_2, fis_2 und gis_2, so treten auch hier neue Intervalle auf, die somit diese Tonart in nicht wünschenswerter Weise von den drei ersten unterscheiden würden; und die gleiche Ueberlegung gilt für die folgenden Tonarten. Man wäre also auch hier gezwungen, die Intervalle der C dur-Tonleiter, d. h. diejenigen der Halbtonskala, festzuhalten und nur rein mechanisch das Tonsystem durch Einführung der auf allen Sechsteltönen aufgebauten Tonleitern zu erweitern.

Zusammenfassung.

Wenn man an den auf Grund historischer Entwicklung entstandenen Intervallen unserer Dur- und Molltonleiter festhält, so kann die Einführung von Viertel- und Sechsteltönen, d. h. einer 24- bezw. 36stufigen Skala an Stelle unserer Skala von 12 Halbtönen, keine natürliche Erweiterung unseres Tonsystems bieten.

Eine Untersuchung darüber, in welcher Weise eine natürliche Erweiterung unseres Tonsystems möglich ist, die gleichzeitig weitaus geringere technische Schwierigkeiten für ihre praktische Ausführung bietet, wird demnächst mitgeteilt werden.



Felipe Pedrell.

Zum 80. Geburtstag am 19. Februar 1921.

Von Prof. Dr. Reiff (Stuttgart).

(Schluß.)
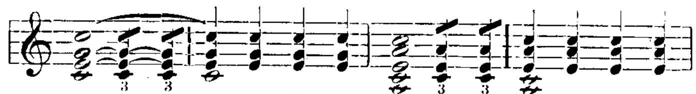
3. Die Pyrenäen mit thematischer Analyse des Prologs.

Seine Erfüllung der Forderungen von Pedrells Schrift „por nuestra musica“ gibt die Operntrilogie „Die Pyrenäen“. Sie verherrlicht mit einem Prolog in drei Bildern Vaterland, Treue und Liebe und kann in gewissem Sinn mit Wagners Ring verglichen werden, wie denn auch Pedrells ähnliche Bedeutung ihm in den romanischen Ländern die Bezeichnung „der spanische Wagner“ eingetragen hat. So gleicht der Prolog, eine Verherrlichung der Pyrenäen (wie dort der Rhein), jenes schützenden Grenzwalls, dem Rheingold. Das Ganze ist ein nationaler Aufruf in der Beleuchtung des romanischen Heldenzeitalters wie Wagners Ring eine Verherrlichung der altgermanischen Helden bedeutet. Das Drama des katalanischen Textdichters Balaguer (deutsch von Johannes Fastenrath; Karl Reißner, Leipzig) behandelt die Abschüttelung der französischen Fremdherrschaft im Bunde mit der Inquisitionsherrschaft des Papstes von 1218—1285, deren Schauplatz das von den Franzosen entrissene Katalonien samt der Provence ist. Der erste Akt spielt im Schlosse von Foix. Dort weilen die vom Papst und dem verbündeten Franzosenkönig während der Albigenserkriege vertriebenen Troubadours (Guillaume Adhemar, der berühmteste Troubadour, sang am Hofe Ferdinands III., des Königs von Kastilien und Leon). Die Gräfin von Foix zeigt heldenmütige Haltung und flößt auch den Troubadours Mut ein in der Hoffnung auf die Erfüllung einer alten Legende, derzufolge sie ihnen Erheiterung an ihrem Liebeshof gibt, an dem sie selbst den Vorsitz führt. Der Troubadour Sicart beklagt sich eben in einem Serventese im alten provenzalischen Volkston über den Verlust der Provence an den Papst und den König von Frankreich. Plötzlich erscheint der päpstliche Legat im Schloß, untersagt die Liebesszenen, Blumenspiele und patriotischen Gesänge — und schleudert den Bannfluch gegen Gräfin und Troubadour. Da erfüllt sich die Legende: Der Graf von Foix dringt mit seinen Leuten hervor und befreit das Vaterland.

Der zweite Akt spielt 1245 in den östlichen Pyrenäen. Das südliche Spanien, der Graf samt seiner Festung Montsegur und die Troubadours fallen in die Hände des Inquisitors Izarn. Der dritte Akt hat zum Hauptschauplatz Panissar in den östlichen Pyrenäen. Peter III. der Große von Aragonien schlägt die Franzosen unter ihrem König Philipp dem Kühnen (1285). Wie in den Nibelungen Sigfried, so wird hier Raig de Luna (= Mondenstrahl) die verbindende Hauptperson in allen drei Akten und der Konzentrationspunkt der örtlich und zeitlich verschiedenen Handlung: ursprünglich eine gefangene maurische Königstochter aus Granada wird sie nachher eine begeisterte Christin und die Verkörperung des spanischen Nationalgeistes. Sie singt am Schluß begeistert: Ich hab' gelebt, frei sind die Pyrenäen.
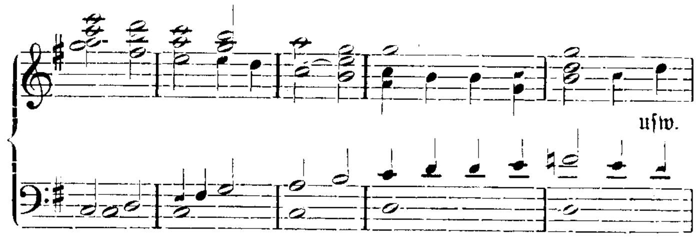
Im folgenden seien nur noch einige kurze charakteristische Bemerkungen gegeben. Der ganze erste Akt ist ein getreues Zeitgemälde von lyrischer Ruhe, ein scholastisches oder klassischenges Gepräge mit Rezitativ und reicher Entwicklung des charakteristischen Leitmotivs, das Gemälde der Troubadour-Zeit. Viele nur leise angedeuteten Phrasen des folgenden analysierten Prologs erhalten hier ihre Entwicklung in Soli und Massenchören ohne besonderen Prunk des Orchesters; liturgische oder volkstümlich-alte Kanzonen erfahren eine Verjüngung in strahlender Form. Das lyrische Intermezzo des Orchesters, betitelt „Die Troubadour-Spiele“ (Giuochi, Jocs), tanzartige, abwechslungsreiche Rhythmen geben mit ihren verarbeiteten katalanischen, provenzalischen und baskischen Volksweisen und alten Harfenliedern ein farbenprächtiges Gemälde. Originalität des Rhythmus und der Sentimentalität, besonders im Orientale sind im ganzen Werk starke Charakterzüge. Drei grandiose Eckpfeiler ragen liedartig aus dem ganzen Werke hervor: 1. das Orientale der Raig de Luna (Jo so la juglaresa, ich bin die Tänzerin), 2. der Tod der Johanna, eine symbolische Darstellung des Vaterlandes in Gefahr, aus drei Volksmelodien wunderbar mit stufenmäßiger Gefühlssteigerung gefügt, anfangs in schmerzlichen Klagen, dann in besänftigendem Balladenton, zuletzt in der schaurigen Melancholie eines ungestillten Heimwehgefühls und 3. das Canzone della Stella im dritten Akt, das an Ursprünglichkeit dem Wagnerschen nichts nachsteht und neben süßem Wohlklang durch seine Melancholie einen tiefen Eindruck macht (Estoy enamorada; pobre de mi! — Ich bin verliebt, ich Aermste).

Der Prolog gibt die Exposition mit allen handelnden Personen. Das Präludium zum Prolog zeigt klar den kriegerischen Gegenstand: Marschartige Fanfaren auf die Pyrenäen mit Tuben und Buccinen, bestehend aus zwei Motiven: das erste diatonisch aufsteigend von der Tonika bis zur Dominante entspricht dem Thema des Alleluja-Chors am Schluß:
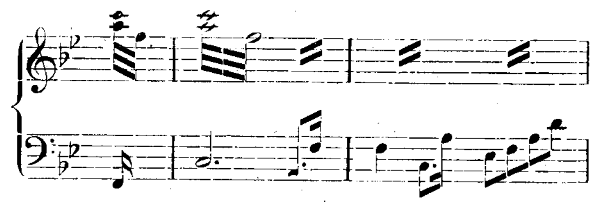


usw. diatonisch bis g
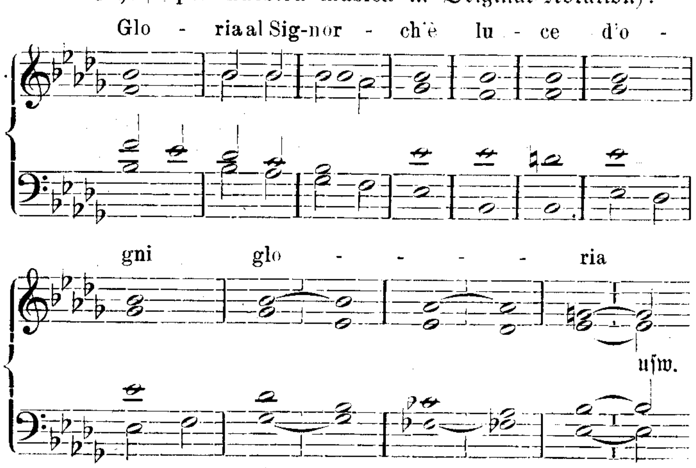
Das zweite ist diatonisch absteigend das Barden-Motiv, bildet, aus einem Benedictus des Ginés Pérez (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) genommen, Kadenz und Uebergang.
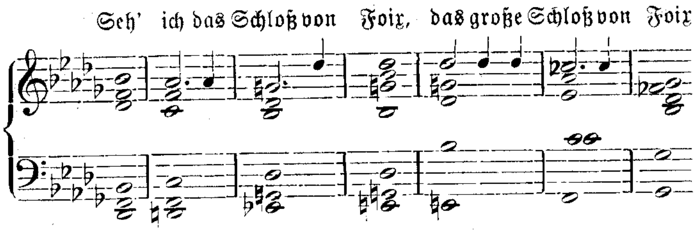


Nach mittelalterlichem Brauch wendet sich der Barde an das Publikum; bei der Hymne auf die Pyrenäen erinnert er an die weihevollen, unterirdischen Gesänge:
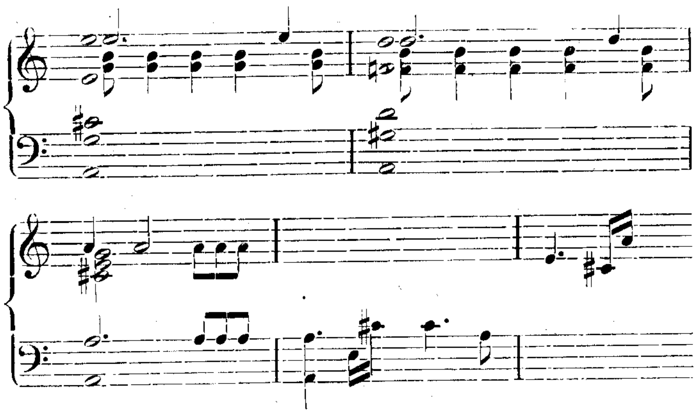


das Motiv der Pyrenäen-Geister und des Grafen von Foix ertönt viermal transponiert. Auf der Bühne ertönt der unsichtbare fünfstimmige Chor der Mönche, von grandios-mysteriöser Wirkung; er entstammt einem Falso bordone 1565 des Fraters Thomas de Santa Maria. (Lauda anima mea Dominum; in der Schrift por nuestra musica in Original-Notation):
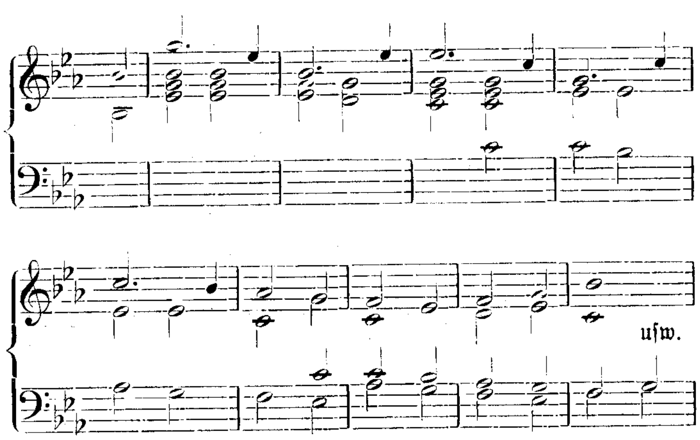


In dem weiter folgenden halb musikalischen, halb rezitierenden Barden-Gesang voll absichtlich primitiver Nüchternheit und Einfachheit erinnert er prophetisch an die Befreiung durch den Grafen Foix mit seinen aus der Erde hervorsteigenden Kriegern; das Grafen-Motiv wird viermal transponiert gesteigert:
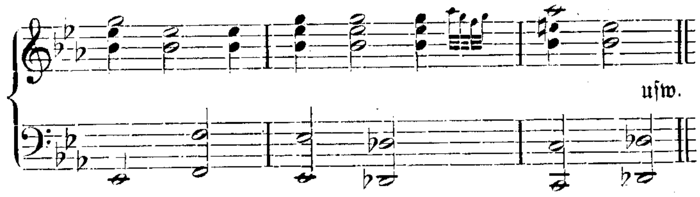


Das folgende Schlachten-Motiv Tocca mi s'osi (Triff, wenn du wagst), das öfters wiederkehrt, kündet den bevorstehenden Kampf an:
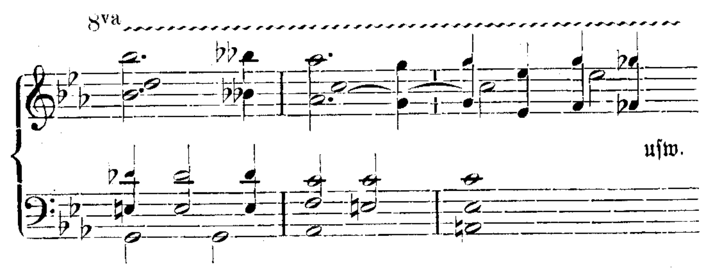


Der Liebeshof der Gräfin von Foix, ein Chor, in dem alle Hauptpersonen auftreten, vermischt Stimmen und Instrumente zu einer großen Phrase nach einer Art Vorbild im Pilgerchor des Tannhäuser, mit eleganter Faktur; der Parallelismus der Stimmen erhöht die Wirkung (obwohl er nicht originell ist) ins Grandiose:

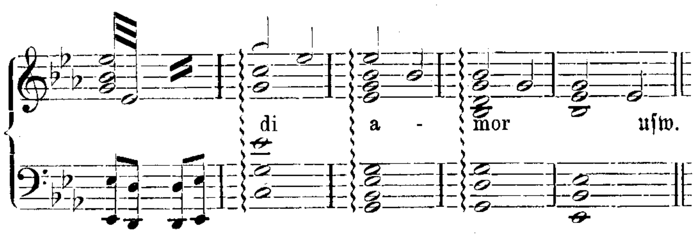


Wagner-Spuren sind unschwer zu erkennen in folgenden Stellen von Chor und Orchester:
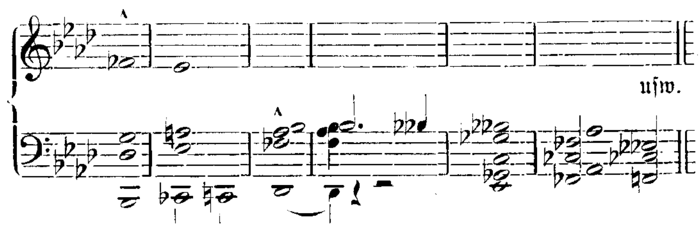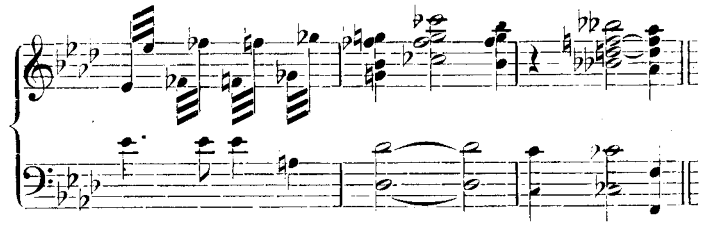




Das Liebes-Motiv kehrt am Schlusse in einfacher Form wieder:
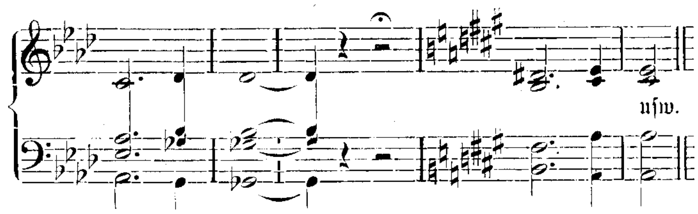


Der Barde sieht vom Montsegur Feuer aufsteigen, das Inquisitionswerk im Gang, das Schloß Foix gefallen. Zuerst das Inquisitions-Motiv:
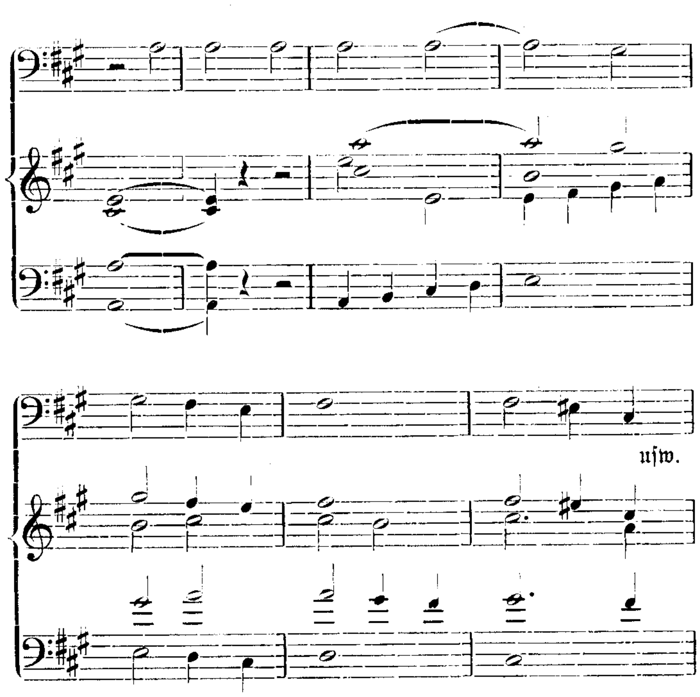


Sodann das Motiv des Grafen:
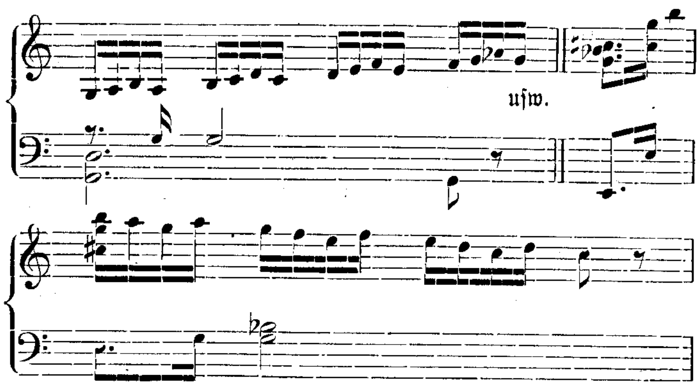


Hierauf das Motiv des bannfluchschleudernden Legaten:
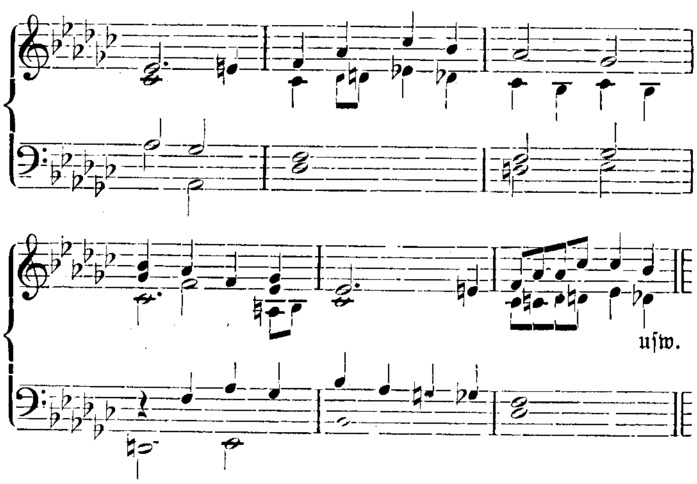


Unmittelbar setzt der Unisonochor der Inquisitoren ein, von dem schon bekannten Barden-Motiv der Pyrenäen begleitet:
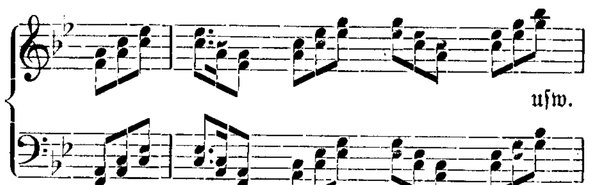


Seine Wirkung mit halb liturgischem Charakter ist düster, starr und klagend. Ein neues Verfolgungs-Motiv fängt an (ähnlich im zweiten Akt des Lohengrin):



und wie der Barde des verlorenen, einst so großen Vaterlandes gedenkt, kehren die Motive der Inquisition und des Legaten, in vergrößerter Form, durchkreuzt vom Verfolgungs-Motiv, wieder; als zwei Grafen und Barone (Aragonien und Catalonien) dazutreten, um schwertbereit die Grenzen der Pyrenäen zu verteidigen, kehrt das Motiv der Grafen als soggetto aggravato wieder, das Pyrenäen-Motiv im Bardengesang erklingt und der harmonische Marsch, bereichert durch den Fortschritt der Violoncelli, die an die unsichtbaren Schutzgeister der Pyrenäen erinnern, wiederholt sich in seiner klaren Volltönigkeit. Alles dies erscheint mit einer Größe des Ausdrucks und des Vollklangs, voll Kühnheit, Idealität und Kraft. Der Barde erinnert an den Hans Sachs im dritten Akt. Mit folgendem Motiv zeichnet der Barde Philipp den Kühnen von Frankreich:
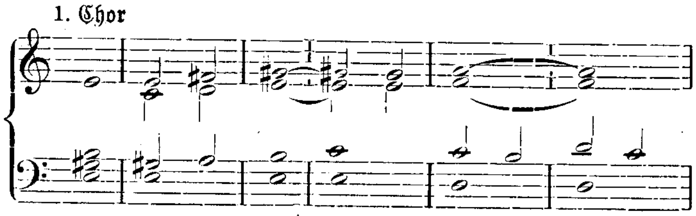


Der mächtige Chor der Triumphatoren (Almogaveren) mit der siegreichen Schlacht von Panissars erklingt enthusiastisch: neue Bilder tauchen im Geiste auf. Der prächtige Chor mag vielleicht an den der Matrosen erinnern, die am Schluß des ersten Aktes von Tristan und Isolde Cornwallis wieder sehen:
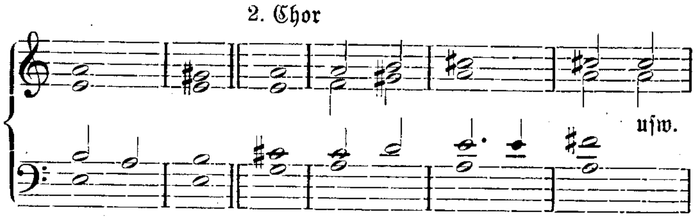


Der Barde wendet sich im prophetischen Ton zu dem erhabenen Gebirge, und dann ertönen die Fanfaren der Pyrenäen in ihrer ganzen überwältigenden Macht. Bei der Erinnerung an die Worte des Grafen von Foix, die Befreiung des Vaterlandes ahnend, tritt das Motiv des Grafen (wie zuvor und am Ende des zweiten Aktes) auf und wird ein Hauptgegenstand kadenzierend mit dem Motiv „Tocca mi s'osi". Der Barde hat das ganze ritterliche Zeitalter des 13. Jahrhunderts in seiner Vision vor Augen geführt. Er wendet sich aufs neue zum Publikum mit denselben Akzenten wie das erstemal. Es wiederholen sich dieselben Motive, aber erweitert und mit reicherer Instrumentation; das Kolorit wird lebhafter und intensiver; die Worte des Barden nehmen einen prophetischen Ton an.

Sein erstes Hallelujah, zum Himmel erhoben, ertönt gleich dem harmonischen Anfangsmarsch mit aufsteigendem Fortschritt in Violoncelli und Klarinetten. Die Uebergangs-Kadenz wiederholt die Fanfaren der Pyrenäen und fordert die Angliederung der großen Motette, die mit drei Chören, auf drei verschiedene Weisen durchgeführt, den apotheotischen Schlußchor des Prologs darstellt. Pedrell hat das Thema dieser Motette — eine vollständige Transformation der Form und Substanz — mit zwei sehr kurzen Fragmenten zweier ausgezeichneter Kompositionen des Spaniers Comes (1568—1643 in Valencia; eine Lamentation à 2 voces mit drei Chören und dem Psalm „cum invocarem" mit fünf Stimmen) konstruiert. Die ganz veränderte Form und Grundlage mit reicher Harmonie, archaischem Geschmack, geschickter Einführung der Klarinetten, kriegerischer Akzente und ausdrucksvoller Tremulos trägt das Gepräge der Inspiration. In seiner Schrift „por nuestra musica" sagt Pedrell, daß er diese drei Transformationen gegeben, um die Wirkungen derselben zu zeigen, besonders die meisterhaften Wirkungen der antiken Polyphonie, ihre Großartigkeit, Fülle, Klangschönheit und technischen Fortschritte:
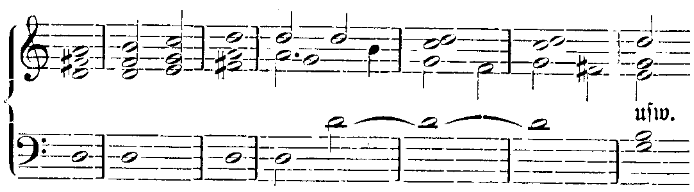
1. Chor
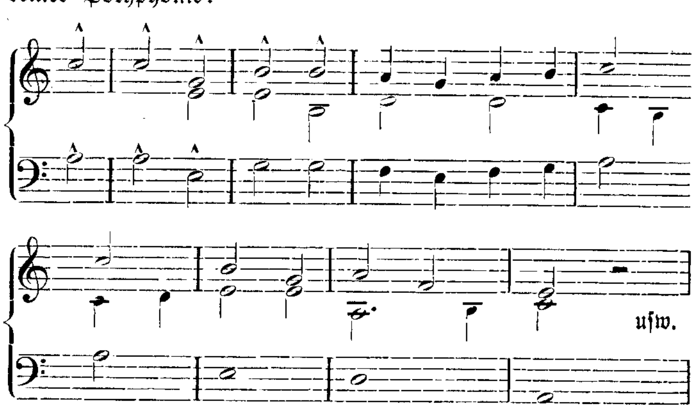


2. Chor



Sodann setzt der zweite Chor ein in D:

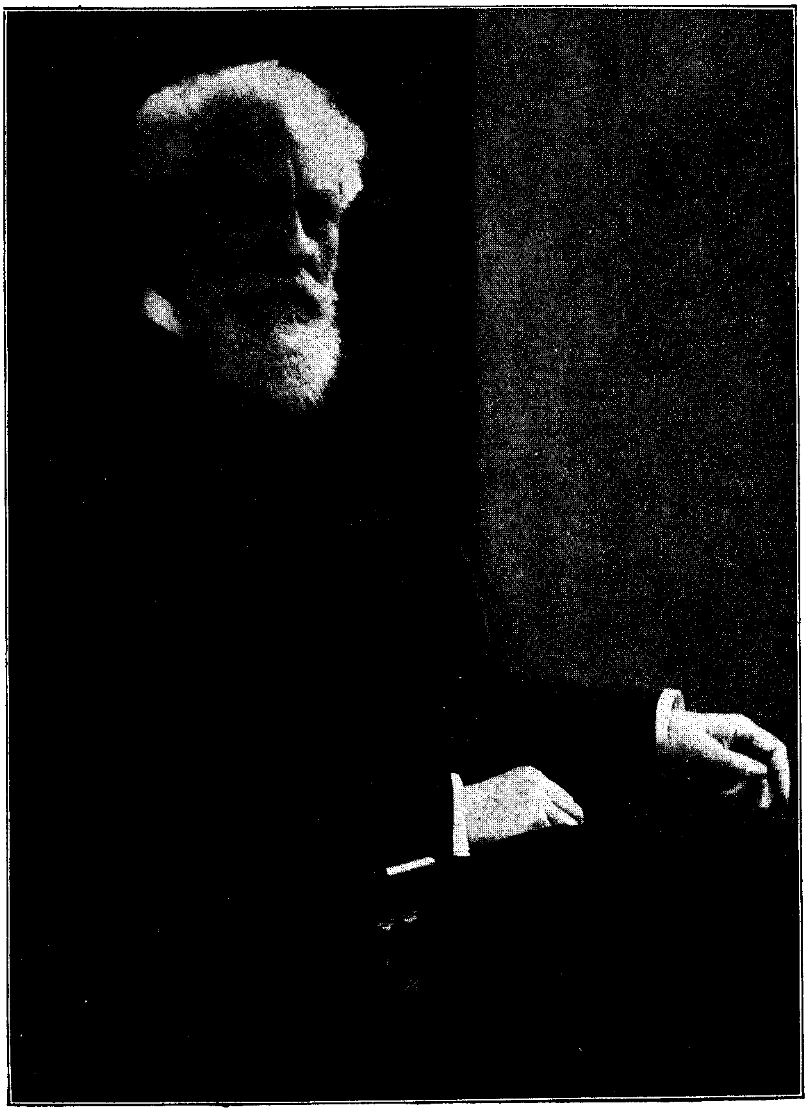


Nach dem ersten Einschnitt folgt das zweite Fragment mit reiner Polyphonie:



Auf einen progressiven Fortschritt, der nacheinander auf die drei Chöre übergeht, folgt aufs neue das erwähnte Thema. Eine langsame Entwicklung in der Dominante der Tonart bereitet die ersten Wohlklänge des Hallelujah vor, die, sich unter dem Thema des harmonischen Anfangsmarsches wiederholend, in ein großes Gebet ausmünden, begleitet von den Fanfaren der Pyrenäen, die in den Stimmen, im Orchester, in den Trompeten und auf der Orgel wiederklingen. Tebaldini vergleicht diese Durchführung mit einem Gemälde von Michel Angelo; und in der Tat gibt die strenge und ruhige Linienführung mit dem lebhaften Kolorit ein Gemälde von erhabener

Größe und Majestät, das allein schon genügt, um die Größe des Meisters zu bekunden. Bei den verschiedenen Aufführungen in Venedig 1897, Barcelona 1902, Buenos Aires 1911 hatte schon der Prolog eine wunderbare Gesamtwirkung in ästhetischer Beziehung: Zuerst reflektieren lichtvolle Ausblicke mit harmonischen Effekten die romantische Schönheit des Hochgebirges und das unermeßliche Panorama; aus den kraftvollen, zeitweise von leidenschaftlicher Glut animierten Rezitationen der Barden erheben sich die Chöre zu einer weiten Architektur mit eigener Bewegung, mit einem Kolorit wie der Himmel Spaniens inmitten einer glühenden Sphäre; einen lieblichen Kontrast zu dem mysteriösen Chor der Mönche macht der Chor am Liebeshof der Gräfin, die beide aus dem primitiven und nüchternen Barden-Rezitativ emporsteigen, und zu diesen wieder der grundverschiedene Unisono-Chor der Inquisitoren, halb liturgisch, düster, klagend; sodann die vornehm-majestätische Canción der siegenden Almogaveren (Streifsoldaten), und endlich der apotheotische Gloria-Chor des Schlusses mit archaischem Geschmack und kriegerischem Akzente — alles in allem das Gepräge der Inspiration.



Oskar von Hase †.

Zur Erinnerung an Oskar von Hase †.

Es war beim Reger-Feste 1920 in Jena, als ich Geheimrat Dr. Oskar von Hase zum letzten Male sah. Nach meinem im Rosensaale gehaltenen Vortrage über Reger kam er, freundlich und gütig wie immer, auf mich zu, wir tauschten allerlei frohe und trübe Erinnerungen und Meinungen aus, und bald waren wir mitten drin in literarischen Plänen, die insbesondere Reger betrafen. Hases Interesse an musikwissenschaftlichen und rein künstlerischen Dingen war zwar noch das alte. Ueber seiner ganzen Art lag es aber doch schon wie ein Hauch von Müdigkeit und Resignation. Kein Wunder bei dem, was der in Wahrheit seltene Mann in seinem Leben gearbeitet und erlebt hat....

Meine persönlichen Erinnerungen an Oskar von Hase gehen auf die ersten Zeiten der 1899 auf Anregung der Firma Breitkopf & Härtel unter dem Vorsitze Oskar Fleischers ins Leben gerufenen Internationalen Musikgesellschaft zurück. Ein bezeichnender Vorfall ließ mich damals sogleich den Grundzug seines ganzen Wesens erkennen, der Vornehmheit der Gesinnung und Betätigung im privaten und öffentlichen Leben war. Ich kann von dieser Angelegenheit (sie betraf die wirtschaftliche Kräftigung des nicht gerade auf Rosen gebetteten Unternehmens) hier nicht gut sprechen. Auf jeden Fall gewann Hase damals an mir einen aufrichtigen Bewunderer, und ich habe in späteren, leider nicht gerade häufigen Begegnungen mich immer wieder des klugen, energischen und aufrechten Mannes, den ich einmal als eine deutsche Gestalt im Sinne Gustav Freytags bezeichnet habe, gefreut. Hase war Wissenschaftler von Rang, Kaufmann großen Stiles, das seiner Verantwortung voll bewußte Haupt seiner Familie und daneben ein treuer Freund der Kunst und der Menschen. Soweit die Beziehungen der durch ihn vertretenen Weltfirma Breitkopf & Härtel auch reichten, so blieb Hase doch nach außen und innen ein Deutscher vom Scheitel zur Sohle, einer, der, so wenig er die Notwendigkeit praktischer Lebensauffassung übersah, doch erfüllt war von den Segnungen, die der deutsche Idealismus, die deutsche Kunst über uns und die Welt ausgeschüttet hat. — Als der Dreißigjährige Krieg Deutschland vernichtete, wurde ein Teil des Thüringer Geschlechtes der Hase in Jena seßhaft. Ihm entstammte der uns nun jäh Entrissene, der am 15. September 1846 als jüngster Sohn des bedeutenden Kirchenhistorikers Karl August von Hase († 1890 in Jena) geboren wurde. Der Knabe erwarb sich die humanistische Vorbildung zu seinen Universitätsstudien und begann diese in Bonn. Doch zugleich richtete er den Sinn auf das praktische Leben: auf seinen Besuchskarten hätte er neben dem „stud. phil." auch die Bezeichnung „Buchhandlungslehrling" anbringen können! Nachdem Hase in Jena seine Dissertation „Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Uebergangs vom Mittelalter zur Neuzeit" (2. Aufl., Leipzig 1885) beendet hatte, eine wertvolle und sehr anregende Schrift, die ihm den Doktor-Hut brachte, trat er als Volontär in den Dienst der Firma Breitkopf & Härtel ein, deren Leiter er später werden sollte. Den Plan einer großen Weltreise unterbrach der Krieg von 1870/71. Hase kehrte sofort aus Genf nach Deutschland zurück und trat als Kriegsfreiwilliger ins Heer. Mit dem Eisernen Kreuze geschmückt, kam er wieder in der Heimat an und wurde Gehilfe, dann Prokurist und endlich (1875) Teilhaber der Firma Breitkopf & Härtel.

Eine große Arbeitslast mit nicht geringer Verantwortung war damit auf seine Schultern gelegt. Aber Hase verstand zu arbeiten, die Zeit zu nutzen. Daß ihm das Gefühl materieller Unabhängigkeit die Ausführung seiner Pläne erleichtern mußte, ist begreiflich. So konnten seine Werke langsam und gründlich heranreifen: neben der oben erwähnten Monographie schrieb Hase die Geschichte des Aumaer Hasen in fünf Jahrhunderten, „Das Aumaer Hasennest", in der er die Schicksale des eigenen Geschlechtes verfolgte, und das große zweibändige Werk über „Breitkopf & Härtel", das er, bescheiden genug, einen „Arbeitsbericht" benannte. Ich habe das schöne Buch, das vor zwei Jahren herauskam, hier ausführlich angezeigt. Es spricht ganz besonders auch von Hases eigener großer und fruchtbringender Arbeit für seine Firma.

Es ist unmöglich, in diesen wenigen Zeilen eingehend von ihr zu berichten. Aber über die Gesamtheit von Hases Schaffen darf und wird einmal der kommende Historiker das stolze Wort schreiben, daß es deutsche Kulturarbeit gewesen ist. Da ist zunächst die prachtvolle „Volksausgabe“, da das gewaltige Unternehmen der Gesamtausgabe von Palestrinas, Lassos, Schützens, Mozarts, Beethovens usw. Werken. Zweigniederlassungen in Brüssel, London und Neuyork trugen den Ruhm des Hauses und der deutschen Arbeit hinaus in die Welt.

Des großen Anteils der Firma Breitkopf & Härtel und des Verstorbenen an der Internationalen Musikgesellschaft wurde bereits gedacht, und jeder, der Beziehungen zur Kunstwissenschaft hat, weiß, wie gerade sie durch das Leipziger Haus und seinen Senior-Chef gefördert worden ist. Als die Internationale Musikgesellschaft beim Ausbruche des Weltkrieges zerfiel, da betrieb Hase wohl als der Erste deren Ersatz durch die „Deutsche Musikgesellschaft“.

Nun betrauert sie und mit ihr die Neue Bach-Gesellschaft, der Verein Deutscher Musikalienhändler, das Deutsche Buchgewerbehaus und alle die anderen geistigen Verbände, denen Hase so oft seine immer in uneigennützigster Weise geschenkte Hilfe spendete, den Verlust des treuen, tausendfach bewährten Mannes, der sich vor etwa Jahresfrist nach Jena zurückzog, ein otium cum dignitate zu finden hoffend und findend. Doch blieb sein Herz frisch und sein Geist rege. Zur Taufe seines jüngsten Enkelkindes fuhr Hase Ende Januar nach Leipzig. Hier, an der Stätte des Ruhmes seiner Firma, hat ihm der Tod die gütigen Augen geschlossen, denen es nicht erspart blieb, den Zusammenbruch des heiß geliebten Vaterlandes zu sehen.

Oskar von Hase war ein Mann, nehmt alles nur in allem, ein Charakter, eine Persönlichkeit, die, weil Wollen und Können sich in ihr und in ihrem Tun deckten und ihrem unermüdlichen Streben hoher Erfolg nicht fehlte, eine glückliche genannt werden darf.

Wilibald Nagel.

Puccini: „Triptychon“.

Reichsdeutsche Uraufführung am Hamburger Stadttheater am 2. Februar 1921.

Ich bin im Zweifel, ob es sich noch verlohnt, über diese schon vielbesprochenen Einakter, über die man mit gewissem Recht jenes bekannte Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus setzen könnte, einige Worte zu verlieren, wenn nicht die Bemühung unserer Oper, die ja von jeher ziemlich unentwegt mit Puccini ging, um diese neuen Schöpfungen eine gebührende Würdigung verdiente. Wir wollen hier nicht darüber rechten, ob man bei uns in Deutschland dem italienischen Maestro nicht etwas zu viel Ehre antut. Auch diese drei Einakter ändern nichts daran, mag man sie auch immerhin — freilich vielleicht nur, weil sie neu sind — doch etwas anregender finden, als die Kritik zubilligen will. Der „Mantel“ ist allerdings nur eine neue Variation über ein altes Thema, nur Szenen- und Farbenwechsel — Ort der Handlung: zur Abwechslung mal an Bord eines Seinekahns —, einige Jahrmarktsaufzüge zur künstlichen Belebung der stagnierenden Handlung, und am bedenklichsten vielleicht für die Aufnahme, daß man einem durch die Parteikämpfe unseres zerrissenen Zeitalters doppelt empfindlichen Parkett eine Oper mit sozialistischen Schlaglichtern und breitgetretenem Pariatum vorsetzt. Indessen — auch das ist „mal was anderes“, und prächtig war der szenische Rahmen mit dem naturgetreu schimmernden Fluß und dem weiten, lichterflimmernden Uferprospekt, von dem überzeugenden Spiel der Künstler — Buers als Marzell, Günther als Henri, Frau Mackes als Georgette, Frau Kalter als Frettchen — ganz zu schweigen. Die Musik — ganz Puccini, oft zwar nicht wissend, was mit dem toten Boden dieser Handlung anfangen, so daß es zu einigem Aufschwung erst eigentlich im nächsten und im letzten Werke kommt.

„Schwester Angelika“ — ein anderes Bild, Klostermauern und bleiche Nonnen, eine Oper mit ausschließlich weiblicher Besetzung. Das ist allerdings neu, hat aber vielleicht doch einigen Reiz. Zugegeben, daß dieser einer echten dramatischen Steigerung mangelnde Akt mit der Trägerin der Titelrolle, in unserem Falle Rose Ader, steht und fällt, der das Verdienst zufiel, aus dieser eigentümlichen Mischung von katholisch-mystischer Verzückung, Unmenschlichkeit und einigen Resten wahren Gefühls ein menschlich glaubwürdiges Erlebnis zu machen. Das einzig menschliche Wesen in einer blutleeren Gesellschaft — wahrhaftig, Textdichter und Komponist werden sich bei dieser Künstlerin bedanken müssen, wenn die Oper es zu einigem Erfolg brachte; aber wir fürchten, er fällt mit ziemlicher Ausschließlichkeit Frl. Ader zu, die so viel wahrhaften Empfindungsadel über das Ganze ausgoß. Frl. Olszewska spielte die unerbittliche Fürstin so wahrhaft versteinert und unerbittlich, daß sie sich bei lebhaft beteiligten Gemütern sicher allen ordentlichen Haß zugezogen haben wird. Ich nenne noch Frl. Falck, die in diesem Idealkloster mit dem kontrastierenden Beispiel der beiden fürstlichen Sünderinnen ihren frommen Wunsch als Schwester Genoveva so schön zum Ausdruck brachte. Die Dea ex machina am Schlusse wirkt so wahrhaft überwältigend an einer modernen Oper, daß sie mit noch etwa vorhandenen wohlwollenden Gefühlen gänzlich aufräumen muß. Allerdings steuert der Textdichter so unentwegt auf diese Apotheose zu, daß er sie wahrlich nicht umgehen konnte; schade, daß er uns die harte Fürstin nicht auch noch im Fegefeuer bratend zeigt, das wäre doch eine herrliche harmonische Auflösung gewesen und dieses weiblichen Pfaffengeschwätzes würdig.

„Gianni Schicchi“ setzt ein originelles Intermezzo mittelalterlicher Personen in Bewegung, lachende Erben, die in komischem Klagechor ein Testament fälschen und dabei von dem fidelen Fälscher um das Beste geprellt werden. Diese kleine Oper, urkomisch ersonnen, urkomisch dargestellt, greift ins volle Menschenleben hinein und zeigt etwas ganz Alltägliches; vielleicht, daß das Publikum sie darum teilweise recht dumm fand, weil sich so mancher bei ähnlichen Gesinnungen ertappt fühlen mochte. Von derartigen Wahlverwandtschaften will man nie viel wissen; aber das ändert nichts daran, daß Puccini und sein Dichter hier ein wenig besser ins Ziel getroffen haben, als vorher. Es war recht kurzweilig, unterhaltsam und musikalisch so frisch und zielbewußt, daß man alles verzeiht. Auch hier gaben die Künstler ihr Bestes. Unmöglich nur, die ganze lange Reihe aufzuführen; wir nennen darum nur Groenen (Gianni), Frl. Falck — eine ganz prächtige Künstlerin — (Lauretta) und Nasta als einen auffallend schönen Rinuccio. Kapellmeister Gotthardt dirigierte. Ausstattung wie immer — prachtvoll; doch läßt der Erfolg bezeichnenderweise zu wünschen übrig; also dieser neue Puccini wird auch hier nicht sehr ernst genommen.

Bertha Witt.

Ernst Roters: Eine neue Musik zum „Sommernachtstraum“.

Uraufführung in den Kammerspielen in Hamburg.

Eine neue Musik zum „Sommernachtstraum“ reizt in erster Linie natürlich zu Vergleichen mit jenen unsterblichen Melodien, die ein Mendelssohn über dies Duftgebilde Shakespearescher Phantasie ausgegossen hat. Aber es wäre unbillig, durch Vergleiche dieses Werk Roters' bewerten zu wollen, da man überdies die Wertung dieser neuen Musik auf Wegen suchen müßte, die jene von Mendelssohn eingeschlagenen schwerlich kreuzen. Denn die Hamburger Kammerspiele haben uns hier recht eindringlich gezeigt, daß man sich diesem sogenannten Lustspiel, das man, seiner eigenartigen Färbung entgegen, teilweise in fast groteske Formen einzwängte, noch auf eine andere Art nähern kann, als man seit und vor Mendelssohn gewohnt war, auf eine Art, zu der eine andere Musik vielleicht sicher weit besser passen mußte, als die Mendelssohnsche. Das Groteske, die parodistische Manier, die Rüpelszenen drängten sich vor, und aus dem Ganzen wurde vielleicht mehr Ulk als ein duftiges Sommernachtsmärchen, das es in erster Linie doch sein soll. Nun, auf diese Art vergessen wir wenigstens den Mendelssohnschen Hochzeitsmarsch zu vermissen, der diese dreifach hochzeitliche Nacht sonst krönte. Man kann übrigens darüber streiten, ob dieser zeitlos-biedermeierhafte Sommernachtstraum nicht etwa ein besserer Kassenmagnet werden könnte, als es der klassische bisher war, der doch bei vielen immer in einer etwas langweiligen Verrufung stand.

Roters, der in letzter Zeit hier mehrfach und auf eine durchaus erfreuliche Art von sich reden gemacht hat, schrieb also zu dem alten Lustspiel eine neue Musik, die wir in ihrer Art ebenfalls zum Erfreulichen zählen dürfen, wenn auch mit einigen Einschränkungen, die aber zweifellos gänzlich fallen müßten, wenn wir nicht die unsterbliche Mendelssohnsche Musik besäßen. Aber, wie gesagt, man darf Roters' Schöpfung nicht neben dieser und nicht von gleicher klassischer Warte aus bewerten. Roters zeigt eine erfreulich auffallende Stärke, wenn auch bisweilen etwas billige Mittel in der Melodiebildung und der Auswertung des Melos. Ueberzeugend weiß er den traumhaften Dufthauch über die Szenen auszubreiten, ohne den uns das Werk nicht denkbar sein würde, gleichzeitig aber auch in fesselnder Rhythmik die überwältigende Komik in jenen Szenen zu unterstreichen, wo es darauf ankommt. Das zur Verfügung stehende kleine Orchester zwang den Komponisten zur wesentlichen Einschränkung seiner Mittel; um so berechtigter die Bewunderung, wie gut es ihm gelang, die polyphonen Reize einer modernen Instrumentation, die sich gleichwohl in den feinsten Grenzen hielt, mit diesen Mitteln zu erzielen. Die geniale Jutta von Collande und einige Mitglieder der Münchener Tanzgruppe unterstützten mit ihrer schwebenden Kunst das Gelingen des Werkes, so kühn auch der Gedanke des Komponisten war, aus dem Elfentanz einen — an sich zwar nicht sonderlich originellen — Walzer zu machen. Unnötig, zu sagen, daß Roters seine Musik, und zwar auf die umsichtigste, liebenswürdigste Art, selbst leitete, und sich am Schluß mit den übrigen Hauptbeteiligten unzählige Male auf der Bühne zeigen konnte.

Bertha Witt.

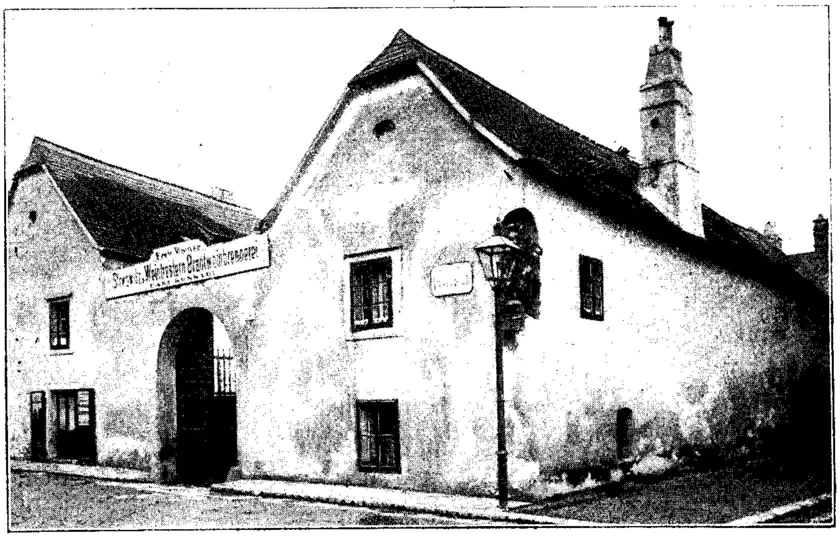
Musikbriefe

Chemnitz. Der so lange hin und her wogende Streit zwischen der Chemnitzer Kritik und dem Generalkapellmeister Malata ist endlich beigelegt worden und doch wird keiner der beiden Teile volle Befriedigung dabei gefunden haben. Wenn ich meinerseits noch nicht wieder auf die Angelegenheit zu sprechen kam, so geschah dies nur, weil ich ganz neutral bleiben wollte, und heute möchte ich nur noch feststellen, daß das hiesige Konzertpublikum in nicht mißzuverstehender Weise sich von Anfang an auf der Seite Malatas befunden hat. Das kam noch weit ausgesprochener zur Geltung, als später auch noch die Kritik anderer Städte sich veranlaßt sah, sich mit der Chemnitzer solidarisch zu erklären und Malata gleichfalls zu meiden. Hierin wurde ein nicht zu billigender Mißbrauch der Macht der Presse erblickt. Zu welch absonderlichen Falschmeldungen das geführt hat, zeigt folgender Fall: In einer auswärtigen Musikzeitschrift, ich glaube, es waren die Berliner „Signale", stand vor einiger Zeit zu lesen, „daß das Musikwesen in Chemnitz in diesem Winter ganz daniederliege, und daß nur das Philharmonische Orchester unter Leitung seines neuen Kapellmeisters Steffen durch gute Leistungen hervortrete." — Nun, Herr A. Steffen, von berufener Seite sehr gut hierher empfohlen, hat seit letztem Herbste die Leitung dieses Orchesters übernommen, um Alfred Hirte zu ersetzen, den finstere Mächte in ihren Bann schlugen. Steffen ist ein junger aufstrebender Künstler, dem man gewiß nicht zu nahe treten will, wenn man ihn noch nicht voll anerkennt; es darf aber nicht verschwiegen werden, daß er seinen Vorgänger noch nicht ersetzen kann, daß ihm dazu noch manches fehlt. Keinesfalls aber kann man Vergleiche anstellen zwischen ihm und Malata, der mit seinem erstklassigen städtischen Orchester auch in diesem Winter, trotz allem, wahre Ruhmestaten vollbracht hat. Sein Mozart-Ring, seine Beethoven-Festfeiern mit der nie oft genug wiederkehrenden Neunten, mit einer herrlichen Fidelio-Aufführung in der städtischen Oper waren Kunstoffenbarungen hohen Grades. Daß bei den Beethoven-Feiern eine vollendete Wiedergabe der Missa solemnis nicht fehlte, hat dem an erster Stelle gleichartiger Vereine marschierenden Lehrergesangverein unter Prof. Mayerhoffs bewährter Leitung neuen Lorbeer eingebracht und auch hierbei machte sich die Stadtkapelle hoch verdient, ebenso wie bei den wohlgelungenen Aufführungen von Gabriel Piernés Kinderkreuzzug durch den Orpheus unter Kurt Bocks sicherer Hand. — Zu den Veranstaltern guter Musik hat sich in diesem Winter auch noch das Steinbach-Orchester gesellt, das in mehreren Symphoniekonzerten sehr Anerkennenswertes leistete. (Wir kommen möglicherweise auf die Angelegenheit Malata zurück. D. Schr.) Felix Koch.

*

Kreuzburg i. Thür. Unter allen Gedenkfeiern und Jubiläumsveranstaltungen wird die Kreuzburger Praetorius-Feier am 12./13. Februar eine besondere Stellung einnehmen. Die kleine Stadt Kreuzburg a. d. Werra in Sachsen-Weimar, kaum 2000 Einwohner stark, hat es ermöglicht, zu Ehren des 350. Geburtstages ihres großen Sohnes Michael Praetorius Creuzbergensis auswärtige Künstler zu einer Doppelfeier, einem weltlichen und einem Kirchenkonzerte, heranzuziehen. Die Herzlichkeit und der Ernst, mit dem dieses kleine Gemeinwesen an seine Aufgabe herangegangen ist, zeugen von der idealistischen Gesinnung und der echten Begeisterungsfähigkeit einer landstädtischen Bevölkerung, wie sie kaum in der zum größten Teil mechanistischen Kunstauffassung unserer großen Städte anzutreffen ist. Kreuzburg hatte für seine Feier den Meininger Bach-Verein unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Karl Paulke und als Solisten Frau Maria Constanze Rau-Weber (Bückeburg) und Herrn Gerhard Otto (Bückeburg) gewonnen. Das fast lediglich aus Praetorius' Werken bestehende Kirchenkonzert brachte u. a. Praetorius' schlicht-innige und ausdrucksvolle Satzweisen aus den „Musae Sioniae": „Es ist ein' Ros' entsprungen" und „Siehe, das ist Gottes Lamm", sowie zwei Orgelvariationen über die Melodie „Nun lob' mein Seel' den Herren" und die Orgelfantasie „Ein' feste Burg ist unser Gott". Der Meininger Bach-Verein nimmt, was Stimmenkultur, Einfühlungsfähigkeit und geistiges Nachschaffen betrifft, eine hervorragende Stellung ein. Die Ausgeglichenheit der Stimmen untereinander und ihre im Anschwellen wie Verklingen der Töne sorgfältig ausgearbeitete Vortragsweise hinterließen künstlerische Eindrücke von größter Reinheit. Frau M. C. Rau gehört zu den Gesangskünstlerinnen, deren Schwerpunkt ganz im verinnerlichten Nachschaffen liegt. Das Ausschlaggebende ihres Gesanges kann nur durch ein Wort wiedergegeben werden: Seele. Herr Otto verstand es, der alten Kreuzburger Orgel ein wirkungsvolles, von neuem Leben getragenes Spiel zu entlocken. Die Kreuzburger Praetorius-Feier brachte die erfreuliche Gewißheit, daß auch im kleinen und bescheidenen Stadtkreise sich ein Feld künstlerischer Betätigung auftun kann, wenn die Kunst aus innerem, reinem Wollen hervorblüht. Kl.

Mannheim. (Schluß.) Gegen ähnliche Hemmungen hat auch Prof. A. Schattschneider mit seiner Volks-Singakademie anzukämpfen. Und doch sollte die Kunst keine sozialen Abstufungen kennen; sie ist berufen, einigend zu wirken, das Leben der Aermsten ebenso durch das in ihren Schöpfungen pulsierende Idealleben mit einem Feuerglanz zu erhellen, wie das der Begüterten. Beethovens Ode „An die Hoffnung", die Fidelio-Arie „Abscheulicher" — von Beatrice Lauer-Kottlar von der Frankfurter Oper unter Entfaltung ihrer ganzen stimmlichen Kraft und Fülle, die sie ganz in den Dienst des Ausdrucks stellt, übermittelt —, die Leonoren-Ouvertüre III und der „Eroica", die das Heldentum eines großen Volksbeglückers zum Ausgangspunkt hat, bedeuteten für Schattschneider einen glückhaften Anfang, der ihn als einen unerbittlichen Orchesterführer von ausgeprägter Eigenart erkennen ließ. Erstaunliches leistet Schattschneider auf dem Gebiet der Chorerziehung. Die Vereinigung stellt einen Chor von je 400 Männer- und Frauenstimmen. Mit ersteren opferte er auf dem Altare des Altmeisters des Klassizismus und der Romantik: Max Bruch, dessen „Frithjof" in durchaus lobenswerter Aufführung seine oft erprobte Wirkung bewährte, zumal Kammersängerin Anna Kaempfert (Frankfurt) und Nicola Geiße-Winkel (Wiesbaden) ihm als treue Helfer zur Seite standen, während Kammervirtuos Hans Lange zum Dolmetsch des g moll-Violinkonzertes berufen war. So leistet denn Schattschneider, trotz aller äußeren Schwierigkeiten, ein gut Stück Volksmusikpflege — ohne die Hilfe des Ausschusses für



Beethovens Wohnhaus in Heiligenstadt.

Volksmusikpflege, deren sich der schwach besetzte Volkschor als Gründung dieses Ausschusses erfreuen darf. Unter Kapellmeister Robert Hernried wagte er mit einer höhepunktlosen Aufführung der „Jahreszeiten" den ersten Schritt an die Oeffentlichkeit. Sehr viel Verdienste erwirbt sich nun die Volksmusikpflege Karl Eberts als Geschäftsführer und Mentor in den sogen. Volkssymphoniekonzerten, die Kapellmeister Felix Lederer leitet. Letzterer ist auch der Führer des Musikvereins, der in Verbindung mit dem stimmlich gut fundierten Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen einen gemischten Chor stellt, um den uns jede Stadt beneiden dürfte. In den Konzerten brachte er das dramatische Oratorium „Samson" von Händel in Chrysanders trefflicher Bearbeitung, die noch eine Kürzung ertrüge, zu glänzender Aufführung. Weit ab von dieser Höhenkunst stand die Wiedergabe der ersten drei Teile des Bachschen „Weihnachtsoratoriums", die für den Heidelberger Musikdirektor Karl Weidt als Leiter von Chor- und Orchestermassen fast zum Verhängnis wurde, da nicht er Leiter, sondern der Geleitete war. Die Feststellung dieser Tatsache beschwor allerdings nahezu eine „Ehescheidung" herauf zwischen Lehrergesangverein und Musikverein. Die Aufführung Beethovens großer „Missa" durch diesen Chor ist jedoch glücklich noch gesichert. — Zur Pflege der Kammermusik besitzt Mannheim sein „Trio", bestehend aus dem erprobten Kammermusikspieler Prof. Willy Rehberg (Klavier), Konzertmeister Karl Müller (Cello) und dem neuen Konzertmeister Licco Amar. In zwei Abenden brachten sie Werke von Brahms Op. 87, Schumann Op. 80, Dworschak Op. 65, Hans Pfitzner Op. 81, Max Reger Op. 102 zum Vortrag; der dritte Abend war ein Treuegruß an Beethoven. Im Konzertverein kam bisher nur das „Wendling-Quartett" mit je einem Werk von Haydn (C dur, Op. 54, 2), Debussy (g moll) und Beethoven (e moll, Op. 59) zu Worte. — Die Zahl der Solistenkonzerte wächst von Jahr zu Jahr. Aus ihrer Reihe seien von den Tastenbeherrschern Frida Kwast-Hodapp, Georg Bertram, Carl Friedberg, die je einen sogen. „Meisterklavierabend" absolvierten, ohne das versprochene Programm restlos durchzuführen, Konrad Ansorge, der nur Beethoven spielte, der junge Stefan Askenase und die heimische Luise Schatt genannt, von denen letztere, in ihrem löblichen Bestreben, ihre Programme von der üblichen Schablone freizumachen, die wuchtige, saftstrotzende Sonata eroica in cis moll von Waldemar v. Baußnern zur hiesigen Erst-

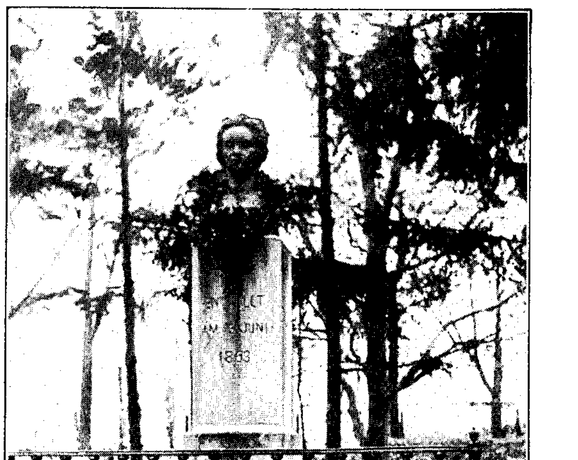
aufführung brachte, die dem anwesenden Komponisten großen Erfolg eintrug. Von den Liedersängern ließ vor allem Emmi Leisner das pochende Herz des echten deutschen Liedes schlagen durch das Mittel eines kostbaren Gesangsorganes, und neben Charles Cahier vermochte nur noch die Erler-Schülerin Lisa Brechter von hier, die ihr beträchtliches Können und ihren ausgiebigen Sopran für Gesänge von Julius Weismann, Joseph Haas und Heinrich Kaspar Schmid einsetzte, bleibende Eindrücke zu schaffen. Die Holländerinnen Corry Nera und Zegers de Beyl, Anny Gantzhorn, sowie Henny Arlo-Schlesinger erhoben sich nicht über den Durchschnitt. Eine große Enttäuschung war Gerda Friedberg-von Wätjen, die Gattin Friedbergs, deren „Stimmchen" jegliche Durchbildung fehlt, dazu intonierte die Sängerin dauernd falsch. Ihrem begleitenden Gatten mag es kalt und warm zugleich geworden sein, als das Publikum und die Presse sich diesem Genuß bald entzog. An der Geigerparade nahmen der Hamburger Max Menge mit Meistern des 18. Jahrhunderts, Licco Amar und die aufstrebende Luise Linke-Moeckel teil. In keinem unserer Konzerte gibt es aber so viele Novitäten als in den Veranstaltungen des Orgelkünstlers Arno Landmann, diesem hervorragenden Degener-Schüler, der sich kaum fixierbare Verdienste um die Neubelebung klassischer Kunst wie um zeitgenössische Tonsetzer erwirbt.

Rudolf Hunck.

*

Mecklenburg-Strelitz. (Beethoven-Fest.) Beethovens Namen zu huldigen, Stunden hehrer Weihe zu seinem Gedächtnis zu feiern, Erinnerungs- und Erbauungsstunden, dieser vornehmen Pflicht ist auch unser Landestheater in Neustrelitz unter der freudigen Anteilnahme künstlerisch interessierter Vereine in hingebungsvollem Streben nachgekommen. Wie es bei uns geschehen zu einem rechten Jubiläum, davon zeugen das feine Verständnis und die tiefwurzelnde Liebe zu unserm Beethoven, um den uns die Welt beneidet. — Eine hervorragende Tat ist geleistet worden. Den vereinten Faktoren aus den umliegenden Städten Neubrandenburg und Friedland, die schon früher bei ähnlichen Musikfesten sich zu gemeinsamem Streben zusammenschlossen, gelang nach einem würdig und ebenso glanzvoll verlaufenen Fidelio-Abend die Aufführung der Neunten in majestätischem Glanz. Wir zollen dem Leiter der würdigen Ehrung, unserm Kapellmeister Joh. Schanze, der in emsigem Fleiß für den Feiertag vorgearbeitet hatte, volle Anerkennung für die treffliche Sicherheit, mit der er seine hohe Anforderungen stellende Aufgabe temperamentvoll erledigte. Orchester, Solisten und Chor wetteiferten in schwungvoller Energie. Neben dem ersteren, das mit Bravour außergewöhnliche Schwierigkeiten bewältigte, hat der Massenchor besonderes Lob verdient. Trotzdem die Verhältnisse nur eine gemeinsame Probe zugelassen hatten, war seine Wirkung überraschend und imponierend, neben dem eigenen Eifer und musikalischen Gefühl hatte er diesen Erfolg der begeisternden Führung und zielbewußten Leitung seines Dirigenten zu verdanken. Auch die Solisten durchströmte die gleiche Betätigungsfreude. Maria Hansen, Line Held, Hans Theurer und Franz Hahn schlossen sich zusammen in der den Schlußsatz bildenden Verherrlichung der Freude und ließen das Fest würdig und eindrucksvoll ausklingen. Als Einleitung war die Egmont-Ouvertüre gespielt worden. Kapellmeister Schanze erhielt einen Lorbeerkranz, er hatte ihn verdient. — Auch in Neubrandenburg, wo im überfüllten Saale des Konzerthauses die würdige Gedenkfeier wiederholt wurde, merkte man der Wiedergabe der symphonischen Dichtung an, daß diese in jeder Weise von den Mitwirkenden wohlverstanden war. Außerdem überraschte und entzückte hier das Spiel des Klaviervirtuosen Bertram, der mit wunderbarem Anschlag und Ausdruck das Klavierkonzert c moll mit Orchesterbegleitung vortrug — ein Meister, der den Geist Beethovens gespürt hatte. Es waren Abende, würdig und feierlich, ergreifend in ihrem musikalischen Gehalt.

M. Warnke.



Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt.

*

Brünn. Die erste Hälfte unserer Theater- und Konzertzeit ist vorüber und ein kurzer Rückblick soll die gewonnenen Eindrücke hier wiedergeben. Unter den Konzertgebern, welche nach dem Kriege dem Musikleben unserer Stadt erhöhten Anreiz einzuhauchen vermochten, gebührt der mährisch-schlesischen Konzertdirektion Theodor Eckert der erste Platz, denn sie ist es, welche uns mit ihren „Meisterabenden" die Bekanntschaft mit den namhaftesten Künstlern des In- und Auslandes ermöglichte. So bekamen wir von Sängern deutscher Zunge Dr. Schipper und Meister Bender zu hören. Ersterer erregte ob seines wohlig warmtimbrierten Baritons und der strahlenden Höhe allgemeine Bewunderung, letzterer entflammte mit den vollendet gestalteten Liederweisen Schuberts und Loewes einen bis auf das letzte Plätzchen besetzten Konzertsaal zu jubelnder Begeisterung. Von fremden Sängern hörten wir den italienisierten Polen Sigismondo Saleschi, einen lyrischen Bariton mit angenehmen, kultivierten Stimmitteln und den spanischen Tenoristen Miguele Fleta, einen blutjungen Künstler, dessen schönes Organ vorläufig nur durch seine wundervolle Naturanlage zu bestricken vermag. Siegreich und verheißungsvoll führte sich die vortreffliche Altistin Emmi Leisner bei uns ein, freudigst begrüßt ward d'Albert, der geniale Beethovenspieler, und Elly Ney, die bedeutsamste Pianistin der Gegenwart. An Tanzabenden sind zu verzeichnen: erstmalig Valesca Gert, die eigenartige Grotesktänzerin, und die bekannten Tanzkünstlerinnen Ronny Johannsen und Grete Wiesental, deren hohes gereiftes Künstlertum ein erlesenes Publikum anziehend ergötzte. Ein Vortragsabend brachte uns den Wiener Burgschauspieler Wilh. Klitsch als imponierenden Rezitator und ein „Galanter Abend" das Künstlerpaar Josma Selim—Ralph Benatzky als vorzügliche Interpreten der Kleinkunst und des Ueberbrettls. Gemeinsam mit dem Brünner Musikvereine veranstaltete die Konzertdirektion die ersten vier Kammermusikkonzerte des berühmten Rosé-Quartetts, worunter insbesondere Beethoven in stilreinster Schönheit und Abgeklärtheit zur Aufführung gelangten. Der rührige Musikverein stellte sich mit vier großen Orchesterkonzerten ein, auf deren Vortragsordnung stets neben einer Beethoven-Symphonie Werke von Mozart, Schumann, Tschaikowsky, Debussy und erstmalig auch Straußens Orchestersuite zu „Bürger und Edelmann" standen und in welchen die Solisten Hermine Bosetti, Paul Grümmer, Siegmund Feuermann und Georg Szell gereifteste Künstlerschaft bekundeten. Die Leitung sämtlicher, durchwegs achtbarste Höhe aufweisender Konzerte lag in den meisterlichen Händen Musikdirektor Frotzlers. Auch die Brünner Philharmoniker haben ihre Tätigkeit aufgenommen und unter der befeuernden Führung Zemlinskys als Gastdirigenten und Georg Steiner als Solisten einen ehrlichen Erfolg errungen. Erwähnenswertes von unserer Oper sind die Gastspiele Baklanoff, ein verhältnismäßig, wenn auch indisponierter, matter Escamillo, hingegen hervorragend gestalteter Mephisto, ferner Bosetti, Saleschi und Fleta. An Erstaufführungen wurden herausgebracht im November Wolf-Ferraris vor Jahren schon bekannter „Schmuck der Madonna" und im Januar Weingartners bühnenwirksamste Oper „Dorfschule" (Verlag Universal-Edition), die zufolge ihrer eigenartigen reizvollen, jede Szene charakteristisch und diskret untermalenden, rhythmisch wie harmonisch gleichermaßen fremdartig anmutenden Musik, als sein bislang bestes Bühnenwerk bezeichnet werden muß, und Hugo Röhrs „Frauenlist" (Drei-Masken-Verlag), ein musikalisches Lustspiel, dessen muntere farbige Rhythmik und glitzernde leichtfüßige Melodik, durch moderne humorreiche Instrumentation unterstützt, lebhaftesten Anklang fanden. Ueber unser leider nicht mehr auf der Höhe stehendes Opernensemble ist zu berichten, daß unsere talentierte Jugendliche Frl. Müller nach erfolgreichem Gastspiele nach Prag verpflichtet wurde. Von den Chorkonzerten unserer Männergesangvereine, die einen erfreulichen Aufschwung verraten, verdienen die Orchesterkonzerte des Brünner Männergesangvereins (Chormeister Wickenhaußer und Otto Hawran), des Lehrergesangvereins (Chormeister Otto Hawran) und des Schubert-Bundes (Chormeister Ludwig Schwartz) rühmlichst genannt zu werden.

H. H.

Kunst und Künstler

— Die Zukunft der ehemaligen thüringischen Hoftheater (Weimar, Gotha, Meiningen, Gera, Rudolstadt, Altenburg, Sondershausen) ist für absehbare Zeit, und zwar nicht im Sinne der in Betracht kommenden Städte, entschieden. Staatsminister Dr. Paulßen hat die Erklärung abgegeben, daß die Landesregierung beschlossen habe, die Sorge um das Weiterbestehen der Bühnen den einzelnen Regierungen und Städten zu überlassen, da ihr Schicksal

für den Gesamtstaat Thüringen nicht von ausschlaggebender Bedeutung sei und dringendere Bedürfnisse zu befriedigen seien. In Thüringen wird man über diesen, offenbar nur auf den Geldmangel zurückzuführenden Entscheid der Regierung um so erstaunter sein, als die Regierung bis in die letzte Zeit hinein immer wieder die Notwendigkeit, die Kunst mit allen Mitteln zu schützen, betont hat. Die Lage der Thüringer Bühnen ist nunmehr eine äußerst heikle geworden.

— Das Opern- und Schauspielhaus ist am 10. Januar offiziell von der Stadt Hannover übernommen worden. Die Leitung der Oper liegt vorläufig in den Händen von Kapellmeister Richard Lert und Oberregisseur Max Hofmüller.

— Das Hallesche Stadttheater veranstaltet Ende Mai ein Richard-Strauß-Fest, das während einer Woche eine Uebersicht über das Schaffen des Komponisten geben soll. Intendant Sachse hat Strauß selbst für die Leitung mehrerer seiner Werke gewonnen.

— Die italienische Regierung fordert von der österreichischen die Auslieferung der Trienter Codices, jener etwa 1500 Kompositionen des 15. Jahrhunderts enthaltenden, von Fr. X. Haberl in der Domkapelle zu Trient aufgefundenen wertvollen Handschriften, die seit 1891 in der Wiener Hofbibliothek liegen und z. T. von Guido Adler und Osw. Koller in den Denkmälern d. T. i. Oe. veröffentlicht wurden. Die leitende Kommission der D. d. T. bestreitet nunmehr in einem Aufrufe die Berechtigung der italienischen Forderung. (Und das mit vollem Rechte, da die Codices seinerzeit von der k. k. Regierung erworben, d. h. bezahlt wurden.)

— Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmals für Karl Storck. Dr. Karl Storck ist am 9. Mai des verflossenen Jahres aus dem Leben abgerufen worden. Mitten aus reichem Schaffen heraus, in einem Alter, das kaum den Gipfel menschlicher Vollkraft erreichte. Durch seinen frühen Tod ist der Deutschen Kulturgemeinschaft, dem geistigen Deutschtum viel genommen worden. Karl Storck schlummert in westfälischer Erde auf waldiger Bergeshöhe. Noch fehlt der Grabstein, der der Nachwelt kündet, welch ein Mann hier auf deutschem Heimatboden ruht. Ihn zu schaffen, schlicht und würdig, haben sich Freunde und Verehrer seines Lebenswerkes zusammengefunden. Sie wenden sich mit der Bitte an die breitere Oeffentlichkeit, daß recht viele, die aus Karl Storcks Büchern, Schriften und mündlichen Darlegungen Anregung und Gewinn gezogen haben, ein Scherflein beitragen möchten, um den Toten zu ehren, ihm sich dankbar zu zeigen. Die Aufstellung des Grabdenkmals ist für die Wiederkehr des Todestages geplant. Dieser Aufruf wendet sich an die Fachgenossen aus der Literatur, der Musik und den bildenden Künsten und an alle, die an dem Lebenswerk Karl Storcks als Empfangende teilgenommen haben. Spenden nimmt Musikdirektor Karl Holtschneider in Dortmund, Balkenstr. 34, entgegen.

— In Burscheid feierte der Kgl. Musikdirektor Ferd. Ris sein 25jähriges Dirigentenjubiläum mit einer vortrefflichen Wiedergabe von Haydns Schöpfung. Die Musikgesellschaft hat mit den Solisten E. Putt (Köln), P. Tödten (Duisburg), Ad. Loosen (Köln) den Ehrentag des hochverdienten Musikers in anerkennenswertester Weise verschönt. Ris ist am 27. September 1871 in Unterschüpf in Baden geboren und nach dem Besuche des Gymnasiums in Karlsruhe in Würzburg von Kliebart, Meyer-Olbersleben und Ritter ausgebildet worden. Auch als Komponist hat sich Ris einen geachteten Namen gemacht.

— Otto Fiebach, der Königsberger Komponist, feierte seinen 70. Geburtstag. Außer seinen Kompositionen, Opern und Oratorien hat er auch musikwissenschaftliche Werke verfaßt, unter anderen eine „Physiologie der Tonkunst".

— Richard Wintzer hat ein abendfüllendes, musikalisches Bühnenwerk in drei Aufzügen und einem Vorspiel „Salas y Gomez" vollendet. Der Komponist hat den Stoff des gleichnamigen Gedichts Chamissos als Grundlage für sein Werk benutzt und eine völlig neue Handlung dazu erfunden.

— Felix Maria Gatz will in seinen Konzerten in vermehrtem Maße auch neue Werke vorführen und ist zur Entgegennahme von Manuskripten oder noch nicht oder selten aufgeführten Partituren bereit. Die Adresse ist Berlin-Halensee, Joachim-Friedrichstraße 5.

— Edith Weiß-Mann (Hamburg), die rühmlichst bekannte Veranstalterin von Jugendkonzerten, ist vom Musikausschuß der Hamburger Lehrervereinigung mit der Ausgestaltung von Volksschüler-Konzerten betraut worden.

— Der bekannte Dresdener Geiger Alfred Pellegrini hat in Deutschböhmen und Westfalen große Konzerterfolge gehabt. Pellegrini ist, wie nicht allgemein bekannt ist, auch Dozent für Musikgeschichte an der Sächs. Forstakademie in Dresden-Tharandt.

— Die Stuttgarter Konzertsängerin Johanna Remele-Egli hat mit bedeutendem Erfolge in der Schweiz konzertiert und ist für weitere Abende in St. Gallen, Glarus, Baden und Zürich verpflichtet worden.

— Prof. Mayer-Mahr, der bekannte Pianist und Pädagoge und Verfasser der „Technik des Klavierspiels", läßt demnächst ein Ergänzungswerk „Der musikalische Klavierunterricht" erscheinen.

— Die Berliner Stimmbildnerin Willi Kewitsch hat, einer Aufforderung folgend, in Basel einen Kurs über Stimmbildung durch Luftmassage gehalten, der lebhafte Beachtung fand und im Mai fortgesetzt werden soll.

— Francis E. Aranyi ist als Konzertmeister und Solist an das Symphonieorchester nach Wiesbaden berufen worden.

— Karl Doktor, der frühere Bratscher des Busch-Quartettes, ist nach seiner Rückkehr aus Rumänien auf seinen vormaligen Posten zurückgekehrt.

— Ernst Wendel folgte einer Einladung der Cäcilien-Akademie in Rom und brachte in seinen Konzerten u. a. Regers Mozart-Variationen und Schrekers Vorspiel zu einem Drama in Rom zu Gehör.

— Das Orchester des Badischen Landestheaters in Karlsruhe ist zu einer vierzehntägigen Konzertreise nach Dänemark eingeladen worden.

— Die vereinigten Bühnen von Duisburg-Bochum haben Kapellmeister v. Hößlin in Mannheim das Amt eines Generalmusikdirektors angeboten.

— In einem Liederabend in Karlsruhe hat Konzertsänger Otto Weßbecher nur Gesänge des Münchener Komponisten Helmut Kellermann und des Karlsruher Komponisten Max Steidel zu Gehör gebracht.

— Karl Friedberg wird zur Erinnerung an Joh. Brahms, dessen Todestag sich am 3. April 1922 zum 25. Male jährt, alle Klavierwerke des Meisters zur Wiedergabe bringen.

— P. O. Möckel (Zürich) hatte in München und Stuttgart u. a. mit Jos. Haas' Klaviersonate stärksten Erfolg.

— Artur Nikisch geht im Herbst nach Buenos Ayres zur Leitung von Konzerten. Sein Sohn Mitja Nikisch führte sich als Pianist in Stuttgart leider mit einem unglücklich gewählten Programme (Beethoven, Debussy, M. Ravel usw.) ein.

— Archivrat Dr. Diemand will in Wallerstein in Schwaben drei bisher unbekannte Symphonien von Haydn (Joseph oder Michael?) aufgefunden haben, die der Meister 1789 für den bayerischen Grafen Ernst zu Oettingen-Wallerstein geschrieben haben soll. (Näheres bleibt abzuwarten, vor allem das Ergebnis einer wissenschaftlichen Prüfung des Fundes.)

— Rudolf Ganz, der ausgezeichnete Züricher Pianist (er lebt seit mehreren Jahren in Neuyork), hat eine an Erfolgen reiche Konzertreise durch Frankreich, Elsaß und die Schweiz hinter sich. Anfang Herbst soll eine zweite Reise durch Frankreich und dann eine große Fahrt durch Nordamerika folgen. Deutschland scheint von dem Künstler nicht mehr gekannt zu sein.

— Henri Rabaud hat seine Entlassung als Direktor des Bostoner Symphonie-Orchesters gegeben, um, wie er erklärte, sich ganz der Komposition widmen zu können.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Kapellmeister Dr. Friedrich Reisch aus Frankfurt a. M., der seit einer Reihe von Jahren, nachdem er vorher in Rostock tätig gewesen, am Münchener Nationaltheater als fein empfindender Musiker gewirkt hat, ist, noch nicht 40 Jahre alt, einem schweren Leiden erlegen. Reisch war keine eigentliche Theaternatur. Seine innerste Neigung ging auf Kammermusik, für die er mehrere wertvolle Werke geschrieben hat, und auf wissenschaftliches Arbeiten.

— In Krakau ist Ladislaus v. Zelenski, der bekannte polnische Komponist, im Alter von 83 Jahren gestorben.

— Die Zeitungsmeldungen vom Tode des 56jährigen Alexander Glazunow häufen sich so, daß an ihrer Richtigkeit wohl kaum mehr gezweifelt werden kann. Wir kommen auf Leben und Bedeutung des Komponisten zurück, hoffen aber immer noch, daß der russische Meister nur zu den tot Gesagten gehören und daß ihm infolgedessen noch eine lange Lebensdauer beschieden sein möge.

Erst- und Neuaufführungen

— „Zu Bacharach am Rheine" ... Singspiel in drei Akten von W. Jacoby, Musik von Heinrich Spangenberg, hatte bei seiner Uraufführung am Koblenzer Stadttheater einen großen Erfolg.

— In der Pariser Komischen Oper gelangte die lyrische Komödie „Der König Kandaules" von Maurice Donnay zur Aufführung.

— M. Ravels komische Oper „L'heure Espagnole" hatte in Brüssel bei ihrer Erstaufführung großen Erfolg.

— Am Theater in Avignon kam des blinden Komponisten Bourgoin (Schwiegersohn Raoul Pugnos) Oper „Calypso ou l'Ile d'Amour" unter lebhaftem Beifall zur Erstaufführung.

— Jung-Leipziger Komponistenkonzert. Erste Kräfte waren am Werk: Alfred Szendrei von unserer Oper und das städtische Theater- und Gewandhaus-Orchester. Zufolge einer hochherzigen Stiftung, die dem Rat der Stadt Leipzig zur Förderung künstlerischer Zwecke zur Verfügung gestellt worden war, kam die Veranstaltung zustande. Es ist und bleibt zwar immer verdienstvoll, junge und emporstrebende Talente zu fördern, aber guten Absichten entgegengesetzte Wirkungen muß es haben, wenn an so exponierter Stelle, wie im Gewandhaus, Werke zu Gehör kommen, die den Anforderungen an Konzertreife nicht oder nur unvollkommen genügen. Da in Leipzig, abgesehen von den exklusiven Gewandhaus-Konzerten, genügend Gelegenheit besteht, aufgeführt zu werden, darf die zwingende Notwendigkeit der Veranstaltung bezweifelt werden. Den größten Teil des Abends nahm der erst dreiundzwanzigjährige

Hermann Ambrosius mit einer Symphonie in d moll und einem Scherzo für Orchester ein. Vorliebe für kontrapunktische Arbeit, trotz übertriebener Verwendung schmetternden und dröhnenden Blechs geschickte, von Klangsinn zeugende Instrumentation und ein natürlicher Formensinn dürfen als Plus gebucht werden. Bedenklich stimmen muß aber der Mangel an Konzentration der Gedanken und an persönlicher Eigenart (so werden Anleihen bei unseren Größten geradezu naiv unverhohlen gemacht) und Gewähltheit der Tonsprache. Zur Bildung größerer melodischer Bögen kommt es kaum; anstatt die Gedanken geruhsam zu entwickeln und auszuspinnen, gerät der Komponist nur allzu häufig in ein mühsames und gequältes Fortsetzen: die Folge motivischen an Stelle thematischen Arbeitens. Alles in allem: eine starke Talentprobe, deren Aufführung in diesem Rahmen aber keinesfalls gerechtfertigt erscheint. — Freundliche und heitere Bilder zaubert Georg Kießig mit seiner symphonischen Dichtung „Mein Vaterland" (Op. 11) vor die Seele. Leider versandet das wirksam instrumentierte und aufgebaute, flüssige und von blühender Melodik überquellende Tonstück schließlich in einer Art hymnischen Schluß, dessen Mangel an Verklärung durch nichtssagende hohe Violinen über wuchtig arbeitenden Bläsermassen nur unvollkommen übertüncht wird. — Nur für Leipzig neu war ein symphonischer Prolog „Zu einem Liebesspiel (Op. 31) von Kurt Beilschmidt, ehemaligem Schüler von Stephan Krehl und jetzigem Lehrer am Konservatorium. Das Werk besticht durch vollendete Satztechnik, gediegene Arbeit und noble Instrumentation. Die Erfindung macht einen mehr ergrübelten als ursprünglich erfundenen und von Herzen kommenden Eindruck. Die Themen (Der Held, Die Geliebte, Der Intrigant) sind zwar charakteristisch und von zwingender Plastik, aber zu kurzatmig, um auf die Dauer fesseln und ein immerhin längeres Stück voll ausfüllen zu können. — Alfred Szendrei setzte sich mit sichtlicher Liebe für die Werke ein; vielleicht war infolge zu weniger Proben nicht alles so ausgefeilt, wie man es an dieser Stelle gewöhnt ist. B. E.

— Jul. Wertheim: Uraufführung von „Symphonischen Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester" in Chemnitz. Der Komponist soll ein Berliner Lehrer sein und es kann mit Freuden festgestellt werden, daß wir es hier mit einem echten Musiker und Künstler zu tun haben, der gründliches Studium, reiche Phantasie und sehr geschickte Behandlung des Orchesters aus seinem Werke sprechen läßt. Seine Kunst bewegt sich in neuzeitlichen Formen und quillt dabei doch über von Wohlklang und Melodie, so daß dem Hörer ein ungetrübter Genuß bereitet wird. Zu bewundern ist überall die vortreffliche Themenführung und die glänzende Instrumentation, zu bewundern aber auch die Schneidigkeit und Tüchtigkeit, mit der das Philharmonische Orchester diesmal seine schwierige Aufgabe löste. Viel Anerkennung gebührt ebenso seinem Leiter, Kapellmeister W. Steffen, der hier sich einer großen Sache vollkommen gewachsen gezeigt hat, so daß man hoffen darf, er werde sich weiter so vorteilhaft entwickeln. Felix Koch.

— Der Duisburger Komponist Manfred Ludwig hatte mit einem Kompositionsabend in Wesel und Duisburg, wo Ludwig als Lehrer am städtischen Konservatorium wirkt, großen Erfolg. Zur Aufführung gelangte eine Sonate für zwei Klaviere, Lieder und ein Klaviertrio in g moll, Op. 24.

— In Dresden wurde F. Draesekes Symphonie „Tragica" mit gewaltigem Erfolge aufgeführt. Straube hat auf einer Nordlandsreise des großen deutschen Meisters a cappella-Chor „Heinzelmännchen" in so und so vielen Städten wiederholen müssen: wann wird für Draeseke in Deutschland die Stunde schlagen, in der man seiner Kunst endlich Verständnis entgegenbringt?

— Gelegentlich der Denkmalseinweihung des 19. Inf.-Regts. gelangte eine symphonische Dichtung „Den toten Helden" von dem Musikreferenten des Erlanger und Nürnberger Theaters Dr. v. Pigenot, vorgetragen von zwei Reichswehrkapellen, dirigiert von Obermusikmeister Scharf (der auch die Bearbeitung durchführte) unter starkem Eindruck in Erlangen zur Uraufführung.

— Ein Kompositionsabend des Meininger Heinrich Funk hatte in Jena großen Erfolg. Die Kritik hebt als besonders gelungen Lieder (darunter Lieder im Volkston nach Gedichten von Löns) und Melodramen hervor. Das Verdienst, sich für einen jungen, noch unbekannten Komponisten eingesetzt zu haben, gebührt der Sopranistin Tilde Noether-Wagus (Weimar).

— Unser hochgeschätzter Mitarbeiter Karl Goepfart hatte in Karlsbad mit seinem neuen großen Werke „Roms Fall" (für Männerchor, Soli und Orchester) bei einem Konzerte des dortigen Männergesangvereins starken Erfolg.

— Karl Kluge hat als Liederkomponist in einem Konzerte in Plauen, in dem Käse die ihm zugeeigneten „Unter blühenden Bäumen", „Saatfeld" und „Trost" vollendet schön wiedergab, stärksten Beifall geerntet.

— Von Josef Wizina (Brünn), dem erfolgreichen jungen Tondichter der komischen Oper „Um 12 Uhr geht die Post", wurden in Karlsbad unter Musikdirektor R. Manzers Leitung „Variationen über ein Ländlerthema" aufgeführt; die Aufnahme war die denkbar beste, man war über die Ursprünglichkeit der Musik und den Humor in der Erfindung angenehm überrascht. Prof. Gustav Mraczek hat das Werk für Dresden erworben.

— In Wien kam durch das Quartett Kleinecke das Klavierquartett d moll Op. 63 von Richard Stöhr aus dem Manuskript zur Uraufführung.

— Durch das Charlottenburger Opernhausorchester wurde die „Symphonische Ballade" für Altstimme und Orchester „Jan van Jühren" von Viktor v. Woikowsky-Biedau zur Aufführung gebracht.

— Von Paul Colberg gelangten in Berlin eine Violinsonate, ein Flötenkonzert, ein Klavierquartett, sowie Solostücke für Klavier und Cello erstmalig zur Aufführung.

— Der Männergesangverein Zweibrücken brachte Männerchöre, Lieder und Violinkompositionen des Kaiserslauterner Komponisten August Pfeiffer zur Uraufführung.

— In Königsberg kam „Elegie und Hymnus" für gemischten Chor, Tenorsolo und großes Orchester von Friedrich Schirmer aus dem Manuskript zur Uraufführung.

— Ein neues Chorwerk von Artur Altmann, „Frithjofs Fahrten", erlebte in der Berliner Philharmonie seine Uraufführung.

— Generalmusikdirektor Prof. Mikorey brachte Siegmund v. Hauseggers symphonische Dichtung „Barbarossa" in Helsingfors mit ungewöhnlichem Erfolg zur Aufführung.

— Eine Symphonie in d moll von Adolf Spies soll im Herbst zum ersten Male öffentlich gespielt werden.

— W. Rehberg trug des Züricher Komponisten Emil Frey neue Choralfantasie in Mannheim mit starkem Erfolge zuerst vor.

— Die akademische Verbindung Sauerlandia (Münster) hob eine bisher unbekannte Jugendoper von dem sauerländischen Dichter und Komponisten Friedrich Wilhelm Grimme, „Der blonde Rolf", in einer konzertmäßigen Aufführung aus der Taufe.

— Herb. Windts „Gesang der Geister über den Wassern" für Altsolo und Orchester kam in Aachen unter Dr. P. Raabe zu erfolgreicher Uraufführung.

— Walter Langs Streichquartett in h moll kam in Zürich zur Uraufführung.

— Der Genfer E. R. Blanchet hatte in Paris mit eigenen Klavierkompositionen großen Erfolg.

— Eine symphonische Suite „Adonis troublé" von Paul Paray kam in den Concerts Lamoureux zur ersten Aufführung.

Vermischte Nachrichten

— Im Nachlaß Max Klingers hat sich u. a. ein überlebensgroßer Gipskopf von Richard Wagner befunden, der von Klinger als Vorarbeit für das in Leipzig geplante Richard-Wagner-Denkmal ausgeführt und von seiner Witwe der Stadt Leipzig geschenkt worden ist. Ueber das Kunstwerk sind bei Klingers Tode allerlei falsche Nachrichten, die auch uns zugingen, verbreitet worden. Um es für die Zukunft zu erhalten, ist auf Veranlassung der Direktion des Museums der Bildenden Künste der Gipskopf in Bronze ausgeführt worden. Er wird auf einem Marmorpostament im Klinger-Saale Aufstellung finden.

— Auf Armin Knabs „Zwölf Gesänge aus des Knaben Wunderhorn" wird eine Subskription eröffnet. Der Preis des Bandes soll 20 Mk. nicht übersteigen. Anmeldungen an Herrn Ost. Lang, München, Wagnerstr. 2.

— In Erinnerung an den verstorbenen Musikschriftsteller Dr. Karl Storck errichtete Musikdirektor Holtschneider zwei Freistellen am westfälischen Musikseminar (Dortmund) unter dem Namen „Storck-Stiftung".

— Der 5. Westdeutsche Fortbildungskursus für Musiklehrer, besonders für Schulgesanglehrer, unter Leitung des Musikdirektors C. Holtschneider findet vom 4. bis 9. April statt. Anfragen beantwortet die Geschäftsstelle, Baltenstr. 34, Dortmund.

— In Beuthen, O.-Schl., hat sich ein Verband staatlich akademisch geprüfter Musiker Oberschlesiens gebildet. Er bezweckt: Weitestgehenden Einfluß auf die Musikpflege in Oberschlesien. — Durchführung einer planmäßigen musikalischen Erziehung des oberschlesischen Volkes. — Kampf in Wort, Schrift und Beispiel gegen den musikalischen Schund. — Ueberwachung der künstlerischen Leistungen privater Unternehmungen (Konservatorien, Musikinstituten usw.). — Einwirkung auf die Presse. Vorsitzender ist H. Hans Eisner.

* * *

Zu unseren Bildern. Die beiden Heiligenstädter Bilder, die wir dem heutigen Hefte der „Neuen Musik-Zeitung" beigeben, rufen eine Zeit furchtbarster Seelennot Beethovens in die Erinnerung. Als ihr erschütterndster und doch auch wieder erhebendster Ausdruck darf das sogenannte Heiligenstädter Testament des Meisters gelten, das vor etwa 20 Jahren von Prof. Dr. W. Nagel in der „Musik" in genauer Nachbildung des Originals herausgegeben und von dort aus in das Beethoven-Jahrbuch des Verlages Schuster & Löffler übernommen wurde. Jedermann kennt die an die Brüder gerichteten Worte. Auch aus ihnen spricht, wie aus seinen Tönen, der große Ethiker Beethoven zu seinen Deutschen, mahnend, auch das furchtbarste Leid männlich stark zu überwinden, um die irdische Sendung, die Arbeit als sittliche Pflicht, vollenden zu können. Das Schriftstück entstammt dem Jahre 1802.

Schluß des Blattes am 24. Februar. Ausgabe dieses Heftes am 17. März, des nächsten Heftes am 7. April.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt:

Ueber den Geist der Musik.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen).

Geist und Körper, Seele und Leib sind im tiefsten Grunde und letzten Bedenken eins. Trotz Tod. Und trotz Wiedergeburtslehre. Denn was hier im Leben miteinander verbunden ist, wie nichts anderes auf Erden, lebt geradezu *durch* einander: der Körper durch den Geist, der Geist durch den Körper, beides, im Einandererfreuen und -erheben wie im Einanderbekämpfen und -bedrücken. Und das kann auch gar nicht anders sein, da beide in derselben Stunde erzeugt sind, beide aus derselben Quelle ernährt werden und beide im selben Augenblicke die Luft und das Licht dieser Welt empfinden. So bleiben sie denn ihre ganze Daseinszeit, was sie von Anbeginn an waren, nämlich eins. Und so verleugnen sie während dieser ganzen Zeit in ihren echten Lebensäußerungen auch nie den tiefen inneren Zusammenhang zwischen Leib und Seele, mit anderen Worten: ihr elterliches Erbgut in jedem Betracht. Die Eltern aber sind wieder nichts für sich allein Dastehendes, sondern selbst auch Erben ihrer Erzeuger, die nur einen überkommenen Besitz an seelischen und leiblichen Eigenschaften weitergaben. Natürlich auch dessen selbst hinzugetane Bereicherung und Kräftigung oder Verminderung und Schwächung. Der Umfang und die Tiefe dieses Selbsthinzugetanen wird aber immer nicht willkürlich bemessen sein, sondern im Rahmen der Erbanlagen und deren Möglichkeiten liegen. Von der Familie gelangen wir so zur Sippe, zum Volke, zur Rasse. Läßt sich aus der Art der Familie für die Artung eines von deren Angehörigen keine befriedigende Erklärung finden, so wird ein Blick auf die Glieder der ganzen Sippe diese oft schon eher ermöglichen; denn in ihr ist das Gepräge des größeren Ganzen, des Volkes oder des größten, der Rasse, schon deutlicher, ja meist unverkennbar deutlich. Es gilt also bei allen tieferen Betrachtungen über Menschen und Menschendinge, den Zusammenhang des einzelnen mit seiner kleineren oder größeren natürlichen Gemeinschaft ernst und fest ins Auge zu fassen und dieser Seite der Betrachtung wesentliche Bedeutung beizumessen, da wir auf einem anderen Wege zu keinem wahrhaft befriedigenden und befreienden Ergebnis unserer Untersuchungen gelangen können.

Was aber haben diese allgemeinen Erörterungen an dieser Stelle, in diesem dem Geiste der Musik geltenden Aufsatze also, zu schaffen? So wird mancher ungeduldige Leser schon ein Weilchen fragend gedacht haben. Nun, zunächst nur: sie gehören von Rechts wegen hierher. Und dann: sie gehören gerade unserer Zeit und insbesondere unserem deutschen Volke und dessen Künstlern gesagt zu werden. Denn niemand, außer uns, läßt derartige grundlegende Gedanken bei der Bewertung von menschlichen Schöpfungen, ganz gleich, welchen Gebietes, fast grundsätzlich außer acht; keines von allen anderen Völkern ist also von Hause aus so stumpf gegen die natürlichen Bedingungen des geistigen Schaffens, wie das unsere. Wiederum gibt es keine Zeit in der deutschen Geschichte, in welcher diese ganz undenkerische, weil unnatürliche Anschauung so weit verbreitet, so „volkstümlich" gewesen wäre, wie die heutige. Und darum sage ich gleich von vornherein, gibt es auch keine, der unseren an äußerer Betriebsamkeit ähnliche, innerlich so unfruchtbare, unschöpferische, im weitesten Sinne des Wortes „undichterische" Zeit.

Den Namen des „Volkes der Denker und Dichter", wenn er je in dieser Allgemeinheit zutreffend war, verdienen wir Gegenwärtigen also am allerwenigsten, weil wir uns am weitesten und vielfach bewußtesten von allem ernsthaften, naturbestimmten Denken (Fühlen und Wollen) entfernt und infolgedessen dem Urquell des Dichtens, des künstlerischen Schaffens überhaupt, entfremdet haben. Wenn unsere Feinde uns also am liebsten wieder zu jenem vielberedeten Volke der Denker und Dichter machen möchten, damit wir den mehr praktischen Geschäften des Lebens fern bleiben und ihnen so die lästige „Konkurrenz" ersparen sollten, so müssen wir — leider — sagen, daß sie uns selbst in diesem Punkte heute und für absehbare Zeit nicht zu fürchten brauchen, da wir weithin glauben, des gewachsenen, also des völkischen Bodens unter unseren Füßen entraten zu dürfen und nicht merken wollen, daß wir dann dem Bodenlosen und seinen Tücken ausgeliefert sind.

Ich komme von der Musik her und bin nach langem und vielem Umhertasten, Suchen und Forschen wieder zu ihr zurückgelangt. Das Kostbarste, was ich überall fand und was ich nun auch in der Musik finde, ist der völkische Geist, ist die völkische Seele in der Welt der Töne. Nicht die allgemeinen seelischen Regungen — das Menschheitliche, wie wir es gemeinhin nennen — sind das Wichtigste, Ausschlaggebendste, Wesentlichste, sondern die Spiegelung, die Brechung, die Gestaltung dieses Allgemeinen in der Seele oder im Geiste des einzelnen Volkes und seiner Schaffenden. Bei *deutschen* Zwischen- oder Uebervölklern („Internationalen") eine solche, im Grunde selbstverständliche Anschauung zu suchen oder vertreten zu finden, dürfte nach den Erfahrungen, die wir mit ihnen gemacht haben, kaum noch jemand einfallen. Von dem *französischen Sozialistenführer Jaurès* aber stammt, nach einer Mitteilung der sozialistischen „Rheinischen Zeitung", das Wort: „Die Nationalität ist das kostbarste Gefäß, welches die Menschheit besitzt."

Während wir vielfach Goethe, Kant und Beethoven als internationale Genies, als Uebermenschen in dem Sinne, daß der völkisch Gerichtete „nur" ein Mensch sei, hinstellen, betrachten die Ausländer dieselben Männer einfach als Deutsche, als Angehörige und Zugehörige eines bestimmten, von ihnen verschiedenen und geschiedenen Volkes, in diesem Falle des deutschen, und sprechen ihnen damit eine wesentliche, d. h. eine ihr ganzes Schaffen bedingende, bestimmende, begründende und erklärende Eigenheit zu.

Andererseits verzeichnen auch unsere Kunst- und insonderheit unsere Musikgeschichten italienische, französische, englische, „nordische" oder russische Künstler, Kunstrichtungen und -zeitalter, geben also die völkische Geschiedenheit der geschichtlichen Kunstbetätigung zu. Aber in der Jetztzeit herrscht die Meinung, daß alle Menschen gleich, alles Kunstschaffen also ebenbürtig sei.

Ohne weiteres beizustimmen ist allerdings der Ansicht, daß für den Italiener, Franzosen, Russen usw. seine Kunst, seine Musik also auch, das Höchste bedeutet, daß demzufolge die Empfindungen, die der Angehörige eines bestimmten Volkes den künstlerischen Leistungen dieses Volkes entgegenbringt, überall gleichwertig sind. Ja, diese

Empfindungen werden um so gleichwertiger sein, je mehr sich die Betreffenden ihres Volkes bewußt sind. Und weiter folgt daraus, daß eben diese Leute am ehesten in der Lage sind, fremde Kunst vollkommen unbefangen und — von ihrem Standpunkte, d. h. mit den Mitteln ihres Volksgeistes — zutreffend zu beurteilen. Die Lehre von der Volksverhetzung durch eine Betonung des Völkischen im Geistesleben erweist sich also als eine reine Irrlehre. Vornehme Menschen fallen dem Hetzgeiste vieler Zeitungen niemals zum Opfer, zumal sie meist wissen oder wenigstens fühlen, daß die schlimmsten Hetzer der Presse eines Volkes nicht einmal wahre Volksgenossen, sondern Geschäfte machende Fremde sind. Siehe Pulitzer in Amerika, „Lord Northcliffe" in England.

„Vom Geiste der Musik" müßte hiernach abgeändert werden in die Fassung „Vom völkischen Geiste der Musik", denn nur in völkischem Gewande tritt uns echte Musik entgegen. Von den „Fesseln" seines Volkes oder seiner Rasse kommt niemand los, am allerwenigsten der große Künstler. Denn bei ihm handelt es sich geradezu darum, die Fähigkeiten seines Volkes und dessen größerer Gemeinschaft, aufs höchste gesteigert, zum Ausdrucke zu bringen. Am Großen, gestaltet durch die Großen, offenbart sich ja erst, was alles für Gaben in einem Volke schlummern, und ferner: wes Geistes Kind dies Volk im Grunde zu sein sich sehnt.

Da ist es nun für die deutsche Eigenart bezeichnend, daß ihm die Seele, die Beseelung, das Erste und Letzte ist. Von den gewaltigen Mythen und heimlichen Naturgeistern der Germanen an über die großen Dichter des Mittelalters, über Luther, Goethe und Beethoven bis zu Bruckner hin. Als Tiefstes dieser Beseelung tritt die Größe, das ist die trotz alles häufigen und unausweichlichen, fast sich selbst zerrüttenden Kämpfens, alles unter sich lassende erhabene Ruhe des selbstherrlichen Schöpfers, hervor. Germanisch-deutsch ist es, aus engstem Zusammenleben mit der Natur heraus dieser am Ende eine eigene innere Welt entgegenzusetzen und auf diese Weise den Streit zwischen außen und innen, im umfassendsten Sinne des Wortes, zu schlichten. Ein ernstes, vielfach mit Humor gepaartes „Ja" zum Leben ist regelmäßig das Ergebnis eines großen deutschen Künstlerlebens. (Ein wie bezeichnendes Licht von dieser Seite her auf den großen Deutschen Luther fällt, sei nur nebenbei erwähnt. Als Kunstwerk vollendete er weder sich selbst noch seine Lebensaufgabe.)

Deutsch-völkischer Geist in der Musik bedeutet also kurz nichts anderes als: innigen Zusammenhang mit der Natur, mit der deutschen Natur zuvörderst, dann mit deutschem Volksleben, und künstlerisches Ringen sowie Besiegen der durch jene gestellten Aufgaben erkennen lassen. Daß zu solchem Tun und Erkennenlassen nicht nur die ganz Großen befähigt und berufen sind, versteht sich ganz von selbst. Jeder nach seinen Kräften; aber jeder aus dem gleichen Kraftborne und mit dem gleichen letzten Ziele der Betätigung seiner Kräfte. Dann haben wir deutsche Kunst, deutsche Musik.

Alles unverfälschte, nicht durch verstandesmäßige Ueberlegungen oder kritikloses Hinnehmen fremden Volksgutes verdorbene Schaffen deutscher Tondichter wird diesen Geist überall verspüren lassen. Bei Bach, Beethoven, Brahms, Schumann und Bruckner ist er da, bei Mozart, trotz gelegentlicher Italienerei, nicht minder. Bei Richard Wagner ohne Frage ebenfalls.

Bei Mahler, Strauß, Schönberg, Schreker aber auch? Von Richard Strauß ist in dieser Zeitschrift erst letzthin als „internationalem" Künstler die Rede gewesen und richtigerweise seiner un-, seiner geradezu widervölkischen Weise die Schuld dafür zugesprochen worden, daß er so häufig versagt, daß er im letzten und besten Sinne unfruchtbar schreibt. Er geht eben allzusehr auf den Schein, den Musikleib, als auf das Wesen, die Musikseele aus. Und das ist undeutsch. Was unseren echten Großen in der Hauptsache Mittel war, ist ihm Zweck. Das rächt sich.

Von Gustav Mahler sagt Richard Specht, daß die „fordernde Ruhelosigkeit seines immer wieder nach Großem ringenden Geistes" das Wesentlichste an ihm gewesen sei. Also das Gegenteil von dem, was wir als das für den germanisch-deutschen Künstler Bezeichnende gefunden haben. „Fordernde Ruhelosigkeit" bis an sein Ende zu bewahren, ist nicht die Art des großen — und kleinen — deutschen Tondichters; wer sie also aufweist, dem fehlt die aus eigenem Schöpfertum — aus eigenem Volks- und Rassengemüt — heraus auferbaute, der äußeren entgegengesetzte und sie überwindende innere Welt. Mahlers erstaunliches Können und bestes Wollen in gebührenden Ehren — ein deutscher Tondichter ist er nicht.

In Wien herrscht zurzeit eine wahre Mahler-Sucht. Das ist im Hinblick auf die treibenden Kräfte im Wiener musikalischen Leben so verständlich wie aufschlußreich. Nicht deutsche, sondern slawische und vor allem jüdische Tonkünstler sowie Kritiker beherrschen dort die Lage. Ihrem Geiste, dem von der Natur dazu gemachten Geiste der „fordernden Ruhelosigkeit", muß darum G. Mahler ganz besonders viel sagen. Denn er ist „Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein". Mark von ihrem Mark, müssen wir verdeutlichend sagen.

Diese „fordernde Ruhelosigkeit", als Teil natürlich auch dem deutschen Künstler eigen, ist heute aber das Ganze des musikalischen Betriebes in den Gauen deutscher Zunge. Damit ist das Innerste unseres heutigen musikalischen Lebens als fremd, als volksfremd, gekennzeichnet, und damit ist dann auch der eigentliche Grund für die in jeder Hinsicht unerfreuliche Art des heutigen marktgängigen musikalischen Schaffens und Nachschaffens mit allem ihrem Drum und Dran aufgezeigt.

Wir haben tatsächlich den eigenen Boden unter den Füßen aufgegeben und uns an fremde Art ausgeliefert. Das bedeutet aber nicht mehr und nicht weniger als: im Bodenlosen zu versumpfen und endlich darin zu versinken.

Schreker und Schönberg stehen ganz auf Mahlers und auf französischer Tonsetzer Schultern, können also ebensowenig als deutsche Musiker in Frage kommen, höchstens in der deutschen Musikgeschichte die Rolle des Mephisto gegenüber Faust zu übernehmen bestimmt sein, nämlich: dem „sich bald die unbedingte Ruh' liebenden Germanendeutschen als der Geselle beigegeben zu sein, der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen".

„Die Revolution ist der Stern Judas", überschreibt der Geschichtsschreiber der Juden, Hirsch Grätz, die vielbändige Geschichte seines Volkes. Revolutionär im innersten Wesen sind Mahler, Schreker und Schönberg, ist die ganze neuzeitliche Musik, soweit sie viel beredet wird. „Fordernde Ruhelosigkeit." „Sucht nach neuen Klängen." (Schönberg.)

Tief im Evolutions-, also im Entwicklungsgedanken verwurzelt aber ist deutsche Art. Fortbilden, naturgemäß ab- und neubauen aus den Anlagen heraus, die der einzelnen Künstlerpersönlichkeit mit ins Leben gegeben sind, steht darum dem deutschen Künstler, der deutschen Musikerpersönlichkeit, als Aufgabe vor der Seele. Vom Volke her, dem er angehört, in sie hinein und vor sie hin geschrieben. Hans Pfitzner baut auf Wagner; als Eigener natürlich, wie das bei seiner Bedeutung gar nicht anders denkbar ist. Er ist nicht umstürzlerisch, sondern weiter- und aufbauend begabt. Als Deutscher und sich seines Deutschtums Bewußter. Niemals wird er dadurch eng und klein; im Gegenteil: erst dadurch wird er weit und groß. Auf diesen Blättern hat vor nicht langem auch H. v. Waltershausen sein Bekenntnis zum Deutschtum ab- und seinen Willen, künftig allein diesem Bekenntnisse gemäß zu schaffen, festgelegt.

Solche Männer hüten, bewahren und mehren den Geist unserer deutschen Musik. Sie und die, die um sie und unter ihnen stehen, allein tun dies. Auf ihnen ruht darum auch unsere Hoffnung für die Zukunft unserer, der deutschen Kunst, der Musik. Allem Zeit„geist" und allem Marktgeschrei zum Trotz. Sie schöpfen ihre Kraft aus ihrer völkischen und landschaftlichen Heimat und lehren uns, dasselbe zu tun. Sie tun es aus dem Gefühl und dem Wissen heraus, daß dieser Brunnen wahrhaft tief aus der Erde quillt, unversieglich ist und allein unbesiegbar macht.

Und wenn wir Deutschen, entsprechend unserer alten Volkskrankheit, uns das von ihnen nicht klar machen lassen wollen, dann mögen wir in solcher Absicht, nämlich Klarheit zu gewinnen, uns getrost an die Fremden wenden: die bestätigen es uns sämtlich und mit aller nur wünschenswerten Selbstverständlichkeit

Beethoven an Ostern 1921.

Wir haben den 150. Geburtstag Beethovens begangen. Eine innerlichste Feier der Seele war das Gedenken des Tages, an dem Gott uns diesen Größten geschenkt hat, den Künder einer Kunst, die in ihrer sittlichen Weihe, in ihrer religiösen Tiefe Ewigkeitswesen atmet. Solche Feier der Seele konnte nur Ausdruck und Betätigung erfahren durch die inbrünstige und andächtige Versenkung in die ewigen Werke, die mit der Person ihres Schöpfers völlig verwachsen sind, ja sie selbst in sich fassen. Das ist der lebendige Beethoven, der Künder einer Ewigkeitskunst. Er kann uns nie sterben. Beethoven hat uns in diesen Monaten aufgerüttelt und geläutert. Er ist uns an der Jahreswende ganz nahe gekommen, ein geheiligter Geist aus einer jenseitigen Welt, uns zu erheben und die Seele zu weiten. Nicht nur den großen Musiker verehren wir in Beethoven, wir erleben in ihm eine geistige Erscheinung, wie sie die Jahrtausende zu ihren Seltenheiten zählen, einen geistigen Helden und Führer, wie ihn nur Germanentum und Protestantismus als innere Einheit hervorzubringen vermögen. Ein Geist ist in ihm erstanden, der unser inneres Sein und Leben emporführt zu der Ahnung, zu dem Gefühl eines übersinnlichen Lebens. Das ist der höchste Sinn seiner Kunst. Sein Geist, seine Persönlichkeit, sein Menschentum werden Gestalt in seiner über alles reichen Seelenkunst. Leiden und durch Leiden und Ringen zum Licht und zur Freiheit ist der tiefe Sinn dessen, was uns hier in die Seele tönt. Ist das nicht höchste Kunst des Karfreitags und der Ostern? Leiden, äußerer Tod, Auferstehung ist Karfreitag und Ostern: das ewige Bild eines ewigen Weltgesetzes! Das höchste Vorbild und Beispiel erleben wir in unserem Heiland in unbegreiflicher Hoheit. Auch Beethoven ringt schwer mit den widrigen Mächten der Erde, und er gestaltete sein eigenes Erleben als Predigt, ja als frohe Botschaft für die Menschheit. Ueberall tönt der altgermanische Gedanke „durch Nacht zum Licht" in christlich-religiöser Verklärung. Die christliche Auffassung des Lichtes ist: Erlösung durch die göttliche Liebe. Darin gipfelt Beethovens Kunst. Innere Befreiung, göttliche Erlösung durch die Liebe nach Leiden, Kampf und Not erschaut Beethoven in der 5. Symphonie, in der 9. Symphonie, in der großen Messe. Geläutertes Menschentum und religiöse Erfahrung durchdringen sich da und verkörpern sich gemeinsam zu unsagbar erhabener Kunsteinheit. Erlösung durch die Liebe nach läuternder Prüfung ist der tiefste Sinn der Botschaft unseres Heilandes. Es ist der ewige Urgedanke christlicher Weltanschauung, von Luther neu gefaßt in germanischer Prägung. Im Kampf mit den irdischen Mächten um Erlösung, in der Befreiung und Erlösung selbst liegt der Kerngehalt von Beethovens Kunst. Mit dieser Erfahrung empfanden wir Beethovens Todestag am 26. März, am Vortag der Ostern 1921. Es ist ein ergreifendes Symbol, wenn der Tag mit Ostern zusammenfällt. Beethoven geht durch Leiden hindurch zur Erlösung. Er geht ein zu unsterblichem Leben wie der große Menschenfreund und Dulder, der am Ostertag rufen kann: „Ich habe die Welt überwunden." Ostern jauchzt Auferstehung, Verjüngung, Sieg, Leben! Führer nach oben, Führer zu Gott ist uns Beethoven mehr denn je in einer Zeitepoche, in der Gott uns läutern will durch schwere Prüfung. Die Prüfung ist aber bestimmt und geleitet von Liebe. Die Liebe zu den Menschen ist auch der schaffende Geist in Beethovens Kunst. Dr. Schilling-Trygophorus (Heidelberg).



Theodor Kroyer.

Zu Beginn des Winter-Semesters 1920/21 verließ Theodor Kroyer seine Vaterstadt München, um einem an ihn ergangenen Ruf als ordentlicher Honorarprofessor an die Universität Heidelberg Folge zu leisten. Er ist jetzt 47 Jahre alt. Spät erst ist das Schicksal einem Manne von der Bedeutung eines Kroyer gerecht geworden, nachdem es ihn zuvor nicht nur die Freuden eines Künstler- und Gelehrtenlebens hatte durchkosten lassen. Diese Jahre des harten Zwanges haben in seinen Charakter jene Festigkeit eingemeißelt, welche ihn, jedem diplomatischen Kompromisse abhold, zu allen ihn berührenden Fragen des Lebens und Problemen der Kunst und Wissenschaft eine klare, zuweilen mit Herbheit vermischte Stellung einnehmen läßt. Und mit Erfolg ist er aller Bitternisse Herr geworden und hat ihnen als edelste Frucht jene Kraft und Zähigkeit und Selbstlosigkeit abgerungen, deren er zu einer idealen Hingabe an seinen kunstwissenschaftlichen Beruf bedurfte.

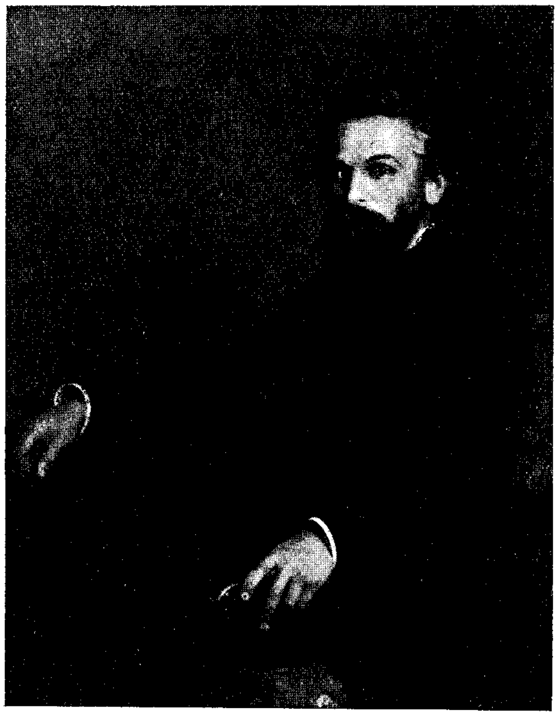
Als sich Kroyer im Jahre 1894 unter Sandbergers Führung von der Theologie dem musikwissenschaftlichen Studium zuwandte, hatte sich die Musikgeschichte, aus dem Geiste der vorausgegangenen romantischen Kulturperiode geboren, eben erst zu einer wissenschaftlichen Disziplin durchgerungen und hatte angefangen, sich als akademisches Lehrfach durchzusetzen. Wir Jüngere, denen die Heroen der Tonkunst in leicht zugänglichen Gesamtausgaben und Denkmälerbänden vorliegen und die vielen wissenschaftlichen Hilfsmittel vom Quellenlexikon angefangen bis zu den neuen „Handbüchern der Musikgeschichte" zu Gebote stehen, — wir ahnen kaum mehr, wie mühsam in den achtziger und neunziger Jahren der angehende Musikwissenschaftler sich selbst die Grundrisse seines Wissens erarbeiten mußte. Wir können uns nicht oft genug ins Gedächtnis zurückrufen, daß wir einen Ehrenkranz dankbarer Erinnerung um das Haupt derer legen müssen, die als „Patriarchen der modernen Musikwissenschaft" so mühselig das Fundament geschaffen, auf dem das nunmehr stolze Gebäude der Musikwissenschaft sich erhebt. Bellermann, Ambros, Chrysander, Spitta, Proske usw. sind ihre Namen. Und wir dürfen nie vergessen, was wir sodann den Männern der andern Generation schulden, die als „Väter" von Schulen mit ganz bestimmter Eigenart vor uns stehen. Das sind die Sandberger, Kretzschmar und Wolf, Niemann, Adler, welche die Münchener, Berliner, Leipziger, Wiener musikwissenschaftliche Schule verkörpern. Es ist nun in gleicher Weise der strenge Geist Spittas wie die moderne, von Rietzler inaugurierte bayerische Geschichtsschreibung, denen Sandbergers wissenschaftliche Richtung zuvörderst verpflichtet ist und welche der Münchener Schule zu ihrer Vorrangstellung verholfen haben. Daher ihre historische Einfühlung, ihre historische Pragmatik, ihre Wahrheitsliebe, ihre kritische Methode, ihre monumentale Kleinarbeit. Es würde nur wenig bedeuten, wollte sie die alten Meister lediglich als Mumien den Augen einer nüchternen Nachwelt bloßlegen, sondern es heißt auf die Herztöne der alten Kunst lauschen, dem Geäder früherer Musikkultur in ihrer ganzen Feinheit sorgsam nachfühlen, möglichst viele Einzelzüge zu einem möglichst zutreffenden Gesamtbilde zu vereinen und dieses mit dem warmen Hauch der Begeisterung zu beleben. Es gilt die alte Musikpflege einzustellen in die geistige und künstlerische Gesamtkultur früherer Jahrhunderte, aus der Kleinarbeit heraus zu jenem Ueberblick zu gelangen, der scharf in die Dinge sieht, aus dem Mikrokosmos den Makrokosmos verstehen zu lernen. Und welche Materialfülle bietet nicht für solche Forschung die bayerische Vergangenheit, die Geschichte ihres Wittelsbachischen Herrscherhauses, ihrer Städte, ihrer Bischofsitze, ihrer kleinen Fürstenhäuser! Gerade unter solchem Gesichtswinkel betrachtet, war die bei oberflächlicher Beurteilung übel beleumundete deutsche und speziell bayerische Kleinstaaterei durch ihren idealen Wettstreit auf kulturellen Gebieten doch von eigenartigem Segen! Wer einmal Sandbergers Haßler-Band, Kroyers Aichinger-Band, überhaupt die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" durcharbeitet, der wird erstaunt sein über den Reichtum an neuen Gedanken und

Problemen. So müssen die Arbeiten sein, die, fernab von der breiten Heeresstraße der Tagesschriftstellerei in der Stille der Gelehrtenstube reifen, — die Frucht unendlicher Mühe und Entsagung, aber echt und dauernd.

Da ist es nur natürlich, daß Kroyers Arbeitsweise tief, behutsam und stetig, wenn auch langsamer vorwärts schreitet. Es ist ihm ja nicht um äußeren Erfolg zu tun oder darum, sich überall gedruckt zu sehen. „Der Teufel hole die Buchmacherei!" meint er mit kräftigem Nachdruck. Jedes Werk und jede Abhandlung, die er bisher der Oeffentlichkeit übergab, ist ausgereift, ist wie eine Edelbronze aus der Werkstatt eines Meisters, der nichts Unfertiges entläßt. „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts", sein in der musikwissenschaftlichen Literatur viel zitiertes Erstlingswerk, hat ihm an der Münchener Universität den philosophischen Doktorgrad erworben. Mit der nächsten großen Publikation, einem dem alten Liedmeister Ludwig Senfl gewidmeten Band (in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern"), habilitierte er sich an der Münchener Universität als Privatdozent. Weiter folgte der genannte Aichinger-Band mit neuen Studien zur Augsburger und Ingolstädter Musikgeschichte; dann die Bearbeitung des Schreiberschen Kindermann-Bandes und die Rheinberger-Monographie, in welcher er seinem ehemaligen Lehrer an der Akademie der Tonkunst ein bleibendes Denkmal setzte und zugleich ein Muster wissenschaftlicher Kleinbücherei gab. Ferner war er der Schriftleiter der Sandberger-Festschrift, zu welcher er in der „Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius" den wertvollsten Beitrag des ganzen Buches beisteuerte. Als ständiger Mitarbeiter des Herderschen Konversationslexikons hatte Kroyer Gelegenheit zu enzyklopädischer Ausprägung seiner Anschauungen. In wissenschaftlichen Zeitschriften sodann veröffentlichte er zahlreiche Abhandlungen und Referate über schwierige und umstrittene Fragen in der Stilkritik und trug durch seine scharfsinnige Erfassung des durch Riemann und Ficker ganz verschrobenen Akzidentienproblems und der seit Scherings Auftreten lebhaft erörterten Anfänge des a cappella-Stils wesentlich zur Klärung bei. Und in seiner letzten Publikation „Die zirkumpolare Oper" (in dem eben erscheinenden Jahrbuch Peters 1920) beleuchtet er die mit R. Wagner konkurrierende zeitgenössische Oper und füllt damit eine Lücke aus, welche Kretzschmar in seiner vortrefflichen „Geschichte der Oper" noch offen gelassen hatte. Nicht zu vergessen dann, was außer der Bearbeitung einer von Max Zenger hinterlassenen „Geschichte der Münchener Oper", seine Mappe noch birgt: umfangreiche Vorarbeiten zu einem Buch über Stilkritik, einer mehrbändigen Geschichte der Kirchenmusik, einer Geschichte des Chorliedes u. a. Entwürfe, die noch Ueberraschungen bringen werden; und endlich die tausenderlei Notizen, welche ihm bei seinen ausgedehnten Inventarisationsfahrten für die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" zugeflossen. Unter anderem ist es ihm gelungen, echte Mozart-Handschriften zu entdecken.

Was Kroyer an Kompositionen geschaffen, ruht alles in übergroßer Bescheidenheit ebenfalls noch in seinem Schreibtisch. Nicht um gehört zu werden, sondern um sich von einem seelischen Drange zu befreien, sind sie entstanden, die Lieder und Orchester- und Kammermusik. Und bei seinem Kriegsopus, einer Motette „Timor et tremor" für Chor, Messingbläser und Pauken kam es ihm auf das „ne confundar" an.

Neben seiner akademischen Lehrtätigkeit versah Kroyer von 1897 ab zwölf Jahre lang das Amt eines Konzertreferenten der Münchener Allgemeinen Zeitung. Er war hiebei getragen namentlich von der großen Verantwortung, die ein solches Amt mit sich bringt, bewußt, zu wachen über die künstlerische Entwicklung einer im Geistesleben führenden Stadt wie München. Und er war dieser Aufgabe gerecht geworden. Dafür nur dies eine: er, Kroyer, ist der Mann — und es ist Zeit, sich dies wieder ins Gedächtnis zurückzurufen — der als erster unsern Max Reger den Münchnern signalisierte, der den Mut hatte, sich damit „lächerlich zu machen". Durch die günstige Kritik Kroyers ermutigt, kam Reger, damals noch Hilfslehrer in Weiden, nach der Hauptstadt zu seinem ersten Gönner, umarmte ihn unter Tränen der Freude und rief: „Nun ist das Eis gebrochen, ich gehe nach München!" Kraft seines umfassenden künstlerischen und historischen Blickes hatte eben Kroyer rechtzeitig erkannt, daß Reger in der Gesamtentwicklung der Tonkunst nicht Episode, sondern Angelpunkt ist und Zukunftsblick zugleich. Freilich als ihm dann sein künstlerisches Gewissen verbot mit dem späteren Reger, namentlich seiner Lyrik, in allerwegen mitzugehen, erlitt ihr gegenseitiges Verhältnis eine Trübung. Regers impulsive Natur duldete keinen Einspruch, wo er sich verstanden glaubte.



Th. Kroyer.
Phot. Friedr. Müller, München.

Doch wieder zurück zu Kroyer als akademischer Lehrer! Sein spezieller Lehrauftrag war die Darstellung der Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Gerade hierfür hat nicht nur der Musiker in ihm, sondern auch der ehemalige Theologe ihm manchen Weg erschlossen, den andere — und wir fühlen es aus deren Werken — nicht zu finden gewußt. „Die großen Patriarchen der Musik", sagte er einmal, „kann man wohl nur ganz verstehen, wenn man wieder von der patriarchalischen Herzenseinfalt der alten Kirchenkunst ergriffen ist. Mit aretinischem Oel gesalbt, in dem Dunkel der scholastischen Mystik heimisch, den Zauber dämmerig schimmernder, bunt lächelnder Kirchenfenster in der Erinnerung tragend, — so muß man an die Meistermessen und Motetten des 16. Jahrhunderts herangehen."

Wer das Glück hatte, als Schüler zu seinen Füßen zu sitzen, der wird des Bildes im Hörsaal 312 nimmer los. Kroyer hält Vorlesung; er spricht zuweilen in kurzen abgerissenen Sätzen; dann sprudelt wieder der Strom seiner Rede, das dunkle Auge blitzt auf, die schlanke, leicht bewegliche Gestalt dehnt sich, der ganze Mensch steht unter dem Eindruck eines neuerlichen inneren Erlebnisses an der alten Kunst. Und er findet den Weg zur Seele seiner Hörer und spürt auch selber, daß er in ihnen den rechten Akkord angeschlagen; durch das Fluidum des geistigen Einklangs wird er zum Finder und Künder. Und wieder anders als aus den Vorlesungen sind die Eindrücke aus seinen stilkritischen Uebungen im Seminar. Wie treffend ist die Auswahl der vorzulegenden Materialien; wie durchdacht und fruchtbringend seine Lehrmethode, wie anregend der gegenseitige Gedankenaustausch zwischen Lehrer und Lernenden! Diese seminaristischen Uebungen bedeuten wohl sein pädagogisches Meisterstück!

Kroyer ist nunmehr nach Heidelberg übersiedelt. Damit nimmt er als Musikhistoriker jene vielfältigen künstlerischen Beziehungen wieder auf, die einst von den Tagen eines Arnold Schlick und Lemlin und Forster bis herab zu den Mannheimern zwischen den beiden Wittelsbachischen Landen Bayern und Pfalz bestanden hatten. Dem Professor und lieben Freunde geben wir die innigsten Glück- und Segenswünsche mit auf den Weg!

Dr. Otto Ursprung.

Webers Aufforderung zum Tanz.

Von Dr. Konrad Huschke.

Die Tanzmusik als die Dienerin der lachenden, oberflächlichen, vergänglichen Lust der Welt hat im Reiche der holden Kunst gewiß keinen hervorragenden Platz, im Gegenteil, im Vergleich zu ihren ernsteren Schwestern nimmt sie dort, und zwar mit Fug und Recht, einen sehr bescheidenen, wenig geachteten Rang ein. Und doch hat gerade sie, wie könnte das auch anders sein bei der „hochragenden" seelischen Kultur des homo sapiens, einen um vieles größeren Kreis von treu ergebenen Vasallen wie alle diese zusammen genommen. So war es einst und so ist es noch heute. Als Ambros vor nunmehr fast zwei Menschenaltern seine Studien über die Tanzmusik schrieb, wußte er zu erzählen, wie man, wenn man auf den Dilettantenklavieren die aufliegenden Stöße Musikalien einsehen würde, gewiß unter zehn Fällen neunmal neben dem ersten Hefte von Cramers Etüden und Czernys täglichen Uebungen und neben einigen Potpourris aus „beliebten Opern" eine Unzahl von Tanzheften fände: Clementinen-Walzer, Clotilden-Polkas, Venus-Amadusia-Galoppaden, Elephanten-Quadrillen und dergleichen geistreich betitelte Hefte mehr. Jetzt finden wir da die Tänze und Schmachtfetzen aus der Czardasfürstin, dem Schwarzwaldmädel, die Tango-, Onestep- und Foxtrott-Schmarren und wie alle die Erzeugnisse modernen Ungeschmacks lauten. Der höhere Stil und die ernste Richtung war zu Ambros' Zeiten meist durch ein stark beschmutztes Exemplar der Sonate pathétique von Beethoven oder der Mozartschen c moll-Fantasie vertreten, an dem oft das letzte Blatt fehlte und auf dessen Titel zahlreiche Tintenkleckse und regellose Federstriche deutlich verrieten, daß es vorzugsweise als Unterlage beim Briefschreiben diente. Jetzt sehen wir vielleicht daneben dieses oder jenes Stück von Schumann, Liszt, Chopin, Grieg, Kleinmichelsche erleichterte Wagner-Bearbeitungen und ähnliches mehr vertreten. Aber viel mehr ist es auch jetzt nicht. Die Operetten- und Walzer-Fabrikanten haben wie früher ungeheuerlich zu tun und häufen Schätze auf Schätze, und edle, echte Kunst liegt oft lange Jahre hindurch brach. Das ist „edle, echte" Menschlichkeit, wir werden sie nicht ändern.

Aber wir wollen nicht ungerecht sein. Im weiten Gebiete der Tanzmusik finden sich auch so manche kostbaren musikalischen Edelsteine, an denen selbst der, der ihr an sich ganz und gar nicht gewogen ist, seine helle Freude hat. So ein Edelstein ist Webers Aufforderung zum Tanz, heute schon mehr als hundertjährig, aber noch frisch wie am ersten Tag. Es ist etwas Herrliches um dieses fröhliche, leichtbeschwingte Werk aus der Künstlerwerkstatt eines unserer größten musikalischen Geister. Der alte Ambros hatte recht: Wie ein Ton hellen Jubels und heiterer Poesie klang sie einst hinein in die Zeit abgeschmackter, lederner Schulmeistertänze. Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Ritterliches, Zärtliches, Anmutiges hat, ist in ihren lieblichen Melodien ausgedrückt, vom unschuldig koketten Spiel, vom anmutigen Wiegen bis zum Aufbrausen bacchantischer Lust, die sich aber gleich sittsam mildert und mäßigt, vom lieblichen Necken bis zum zärtlichen Worte der Liebe, das Einzelne immer wieder gebunden durch den frischen Jubelanfang des ersten Motivs.

Weber hat sein Werk seiner Gattin Caroline gewidmet. Als er, der ritterlich-galante und innige Romantiker, aus seiner blühenden Phantasie heraus die Aufforderung zum Tanz schrieb, war er junger Ehemann, nicht mehr in den Flitterwochen, aber noch voll leidenschaftlichen Glücksgefühls über den Besitz der reizenden, liebenswürdigen und feinsinnigen Frau, die ihn ebenso abgöttisch liebte wie er sie und es nie bereut hat, ihre glänzende Bühnenlaufbahn für den Platz an seiner Seite hingegeben zu haben oder, wie er es in fröhlichem Scherz ausdrückte, „Hermelin und Atlas mit der Küchenschürze vertauscht zu haben, nur applaudiert vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und da capo vom Carl beim Küssen." Seine Ehe mit ihr bedeutete für Weber in der Tat eine Welt von Seligkeit, und in aufwallender Leidenschaft, mit all dem Feuer, der Innigkeit und Grazie, deren seine Kunst fähig war, brachte er ihr als leuchtenden Abglanz seines jungen Glücks das Werk dar, das so hell, heiter und licht wie ein Frühlingssonnenstrahl in die Welt hinausklang. Sein Tagebuch enthält die beiden folgenden Kompositionsdaten: Klein-Hosterwitz 1819 23. Juli: „Aufforderung zum Tanz. Des dur vollendet entworfen." 28. „Aufforderung zum Tanz. Rondo p. Pfte. Des dur vollendet." Ausführlichere Mitteilungen über die Entstehung sind leider nicht überliefert. Auf dem Manuskripte steht als Ueberschrift: „Aufforderung zum Tanze. Rondo für Pianoforte von C. M. v. Weber Op. 65" und weiter die Bemerkung: „Hosterwitz d. 28t. July 1819. C. M. v. Weber."

Geschrieben ist die Aufforderung zum Tanz im $^3/_4$-Takt, also ein Walzer, und wer in die Geschichte dieses altberühmten Tanzes und in die der Tanzmusik überhaupt einen Einblick getan hat, der weiß, daß sie eine neue, glänzende Epoche der Tanzmusik und insbesondere des Walzers heraufgeführt hat.

Der Walzer ist seinerzeit aus dem Dreher oder Ländler herausgewachsen. Er wurde daher auch zunächst wie dieser gewöhnlich ruhig, gemessen, gravitätisch getanzt, also weit mehr behaglich und gemächlich als etwa mit Feuer und Schwung, auch in seiner schnellsten Form, dem Geschwindwalzer. In der Literatur erschien er so zum ersten Male 1787 in Vinzenz Martins Oper „Una cosa rara", übrigens als ein recht klägliches Machwerk, aber doch wenigstens leidlich harmonisiert. In früheren Zeiten war man beim Tanzen zumeist noch viel weniger anspruchsvoll gewesen. Selbst eine Trommel genügte, wenn sie nur richtig den Takt angab, als Genossin kam dann die Pfeife dazu oder die Geige. Bei südländischen Tänzen stellt ja heute noch zuweilen das Tambourin die ganze Tanzmusik dar. Der knarrende Meister Dudelsack war lange Zeit durchaus salonfähig, Edelmann und Edelfräulein drehten sich nach seinen schnarrenden Klängen vergnüglich durch die Rittersäle, ohne dies unter ihrer Würde zu finden. „Die Musik hatte nicht nötig, zu all dem Schleifen, Springen, Drehen ein wirkliches Kunstwerk auszuführen." Erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts fand das Orchester, wenn auch in sehr schwacher Ausgabe, in den Tanzsälen Eingang. Aber irgendwelche höheren Ansprüche machte man auch damals noch nicht. Die Spielleute, die zum Tanz aufspielten, waren ein recht verachtetes Völkchen und ihre Musik stand meerestief im Ansehen. Um 1700 nannte sie Andreas Werkmeister, Organist zu Halberstadt, noch wenig schmeichelhaft Bierfiedler, Bocksmerten und Schergeiger, und von der Tanzmusik meinte er geringschätzig: „ja, man hält dafür, daß das Bierfiedeln gar keine Musik wäre." Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde es anders. Zwei typische Beispiele damaliger Walzer sind die beiden auch heute noch volkstümlichen Scherz- und Spottlieder: „Ach du lieber Augustin, alles ist hin, hin, hin" (gemünzt auf den Sackpfeifer Augustin, der Ende des 17. Jahrhunderts gelebt haben soll) und „'s ist mir alles eins, 's ist mir alles eins, ob ich Geld hab' oder keins". Sie zeigen trefflich das Wesen des primitiven Walzers oder simplen Schleifers. Weber selbst hat ihn in seinem Bauerntanz im Freischütz köstlich nachgeahmt. Auch die Klassiker haben gemäß der „gehobenen" Stellung der Tanzmusik ihre Walzer, Ländler usw. geschrieben, besonders der glänzende Tänzer und elegante Meister Wolfgang Amadeus Mozart, den Clementi ja in Anbetracht seiner feinen Aufmachung einst sogar für einen Kaiserlichen Kammerherrn hielt und der selbst allen Ernstes behauptet haben soll, daß er im Tanzen mehr leiste wie in der Musik. Der Titan Beethoven verzeichnete wohl den geringsten Erfolg. Berüchtigt als schlechter Tänzer war er jedenfalls „als Kompositeur" im Fache der Symphonien größer als in dem der Walzer und Ländler. Großen Ruhm hat sich das klassische Dreigestirn auf dem Gebiete der Tanzmusik nicht erworben, ja es hat zum Teil, **horribile dictu**, sogar recht dürftige und langweilige Produkte geliefert. Die Strahlen der genialen Intuition fielen bei den erlauchten Geistern eben nur schwach und matt auf das Genre der Verachtung. Ein hübsches Beispiel für die gemütliche Gravität, mit der damals getanzt wurde, ist dagegen der von Marx sehr zu Unrecht als „schlendriger

Walzer" und „lederner Bourgeois" bezeichnete Diabellische Walzer, zu dem Beethoven seine 33 tiefsinnigen Variationen geschrieben hat.

Anfang des 19. Jahrhunderts verschob sich der Charakter der Tanzmusik, sie wurde mehr und mehr sentimental. Den Gipfel der schwärmerischen Empfindsamkeit erstieg sie in den Polonaisen des Polen Oginsky. Eine dieser Polonaisen, die sogenannte Totenpolonaise, trug ein hochsensationelles Titelblatt. Man sah das Bild eines jungen Mannes, der sich durch einen Pistolenschuß das Leben nahm. Darunter stand geschrieben: „Oginsky, désespéré de voir son amour payé l'indifférence, se donne la mort tandis qu'on exécute une polonaise, qu'il avait composée pour son ingrate maîtresse que la dansait avec son rival." Daraus entstand dann die Legende, er habe sich aus unglücklicher Liebe das Leben genommen, in Wahrheit ist er, glücklich verheiratet, im biblischen Alter eines natürlichen Todes, also recht wenig „interessant", gestorben.

Der sentimentalen Richtung gehörten auch der einst sehr berühmte Frauenwalzer und so manche Schubert-Tänze an, so der bekannte Sehnsuchtswalzer, den unsere Vorfahren noch in schwärmerischer Verzücktheit getanzt haben:

„O, süße Himmelsluft
Bebt durch die trunkne Brust,
Bin ich bei dir, bei dir,
Lächelst du mir!

Aber was gleicht dem Schmerz,
Der dann durchzuckt mein Herz,
Bist du, o schöner Stern,
Bist du mir fern!"

Auch der träumerische Sylphidenwalzer des schmachtenden Reißiger, späteren Kollegen von Weber und Wagner, ist dahin zu rechnen, und als Schlußstein der sentimentalen Tanzperiode des gleichen Komponisten einst allbeliebter Wehmutswalzer, bekannt unter dem Titel „Webers letzter Gedanke" mit dem untergelegten „Herzeleide"-Liede:

„Wie i bin verwichen
Zu mein Dirnderl g'schlichen,
Hab' beim Fenster freundli eini guckt.
Da siach i 's drinet scherzen,
An andern Buaben herzen,
Daß ma bis in d' Seel hat blüati zuckt."

Zu diesen schwermütigen Tänzen kamen schwerfälligere, ja direkt pomphafte Prunktänze wie die des Mozart-Schülers und späteren Weimarer Hofkapellmeisters Nepomuk Hummel, Tänze von oft geradezu unheimlicher Länge — man begnügte sich nicht mehr, wie bei den simplen Schleifern, mit 2 × 8 Takten, sondern schrieb ganze Walzerkränze, 12 wurde die heilige Zahl. — Beliebt waren auch die anspruchslosen, noch weniger elektrisierenden „Allemands" des populären braven Adalbert Gyrowetz und die zarten, ebenfalls so gar nicht recht zum Tanzen anregenden Tonblüten Friedrich Schneiders, des „Weltgerichtsschneiders"; endlich aber, o Schrecken, wurde auch viel getanzt nach den steifbeinigen und geistlosen Machwerken der Pedanten und „Kirchen"-Musiker Schiedermayer und Stika; ja selbst ein so gelehrtes Haus wie Webers Namensvetter Dionys Weber fühlte sich bewogen, Walzer zu schreiben, die natürlich langweilig genug ausfielen. Ueber diese reizlosen, abgeschmackten Produkte musikalischer Pedanterie prägte Ambros einst die prächtige Xenie:
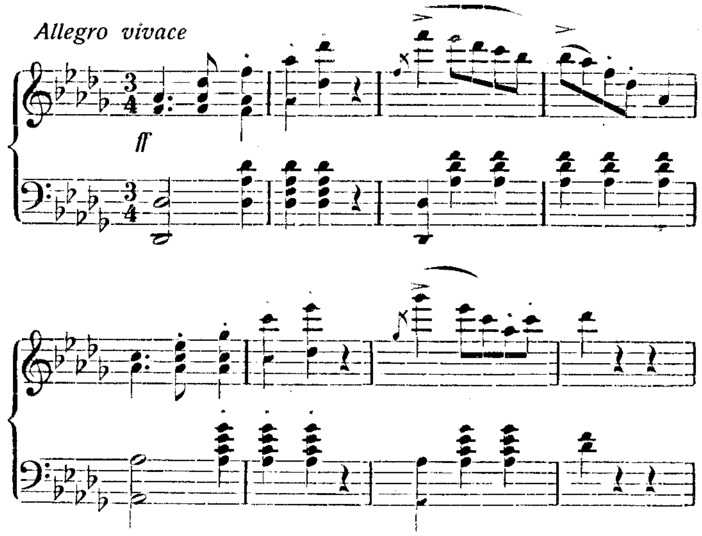
„Was ist das entsetzlichste von allen entsetzlichen Dingen?
Ein Pedant, den es juckt, locker und lose zu sein!"

und an sie hat auch Schumann wohl gedacht, als er von Tänzen sprach, die „von einem Organisten für Collegenhochzeiten geschrieben schienen".
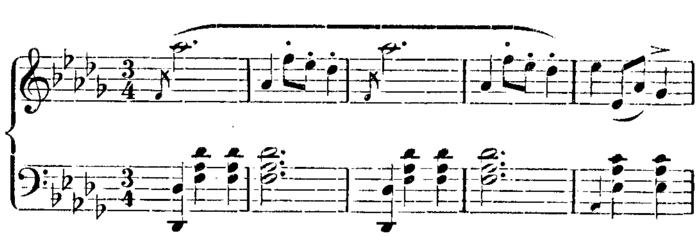
In diese „Schulmeisterballette" und „Kantorentänze" hinein platzte nun frisch und strahlend, ungekünstelt und hinreißend die Aufforderung zum Tanz und fegte Langweiligkeit und Unnatur von der Schwelle. Aber auch mit der Sentimentalität und der sinnigen Behaglichkeit räumte sie auf. „Der Walzer," schreibt Riehl, dabei nur der sinnig-behaglichen Art gedenkend, „war vordem ein anmutig dahingleitender Tanz, ein belebter, flüssiger Menuett, ein volksmäßiger Ländler gewesen; hier aber ist Webers rasches, feuriges Allegro in diesen Tanz gefahren. Die Zeit lief schneller, warum sollten die Leute nicht auch schneller tanzen? Die feurige, glänzende Tanzweise kam bald zur Alleinherrschaft.... Seit Webers ‚Aufforderung' zu dieser neuen stürmischen Tanzweise ist es uns unendlich schwer, die ältere sinnig-gemütliche Tanzmusik überhaupt nur noch tanzbar zu finden."

Hochoriginell ist schon die Einleitung des Werkes, die erste Walzereinleitung der Zeit und dem Range nach; sie ist voll wundersamer Poesie und Schalkhaftigkeit und überragt weit die meisten Straußschen Walzereinleitungen, die neben ihr oft wie in hohles und nichtssagendes Pathos getaucht erscheinen. Ebenso feinpoetisch ist der kurze Schluß. Caroline von Weber hat dem ersten Weber-Biographen, Fr. Jähns, später erzählt, was ihr der Gatte zu beiden vertraut hat, als er ihr sein Werk zum ersten Male vorspielte. Einleitung: Erste Annäherung des Tänzers (Takt 1—5), dem eine ausweichende Erwiderung der Dame wird (5—9). Seine dringender gestellte Aufforderung (9—13; der kurze Vorschlag c und der lange as sind hier sehr bedeutsam); ihr nunmehriges Eingehen auf seinen Wunsch (13—16). Nun reden sie eingehender. Er beginnt (17—19). Sie antwortet (19—21). Er mit erhöhtem Ausdruck (21—23). Sie wärmer zustimmend (23—25). Jetzt gilt's dem Tanz! Seine direkte Anfrage (25—27). Ihre Antwort (27—29); ihr Zusammentreten (29—31); ihr Antreten; Erwartung des Beginns des Tanzes (31—35). — (Der Tanz) — Schluß: Sein Dank, ihre Erwiderung, ihr Zurücktreten — Stille. —
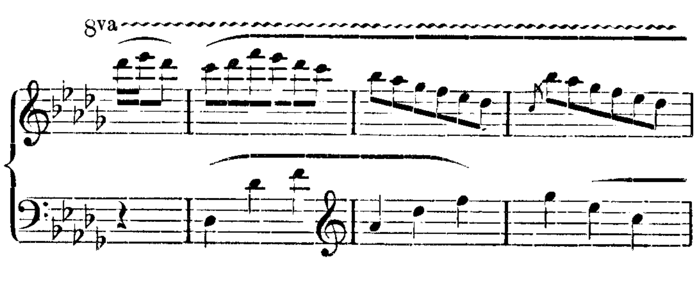
Und nun der Tanz selber:
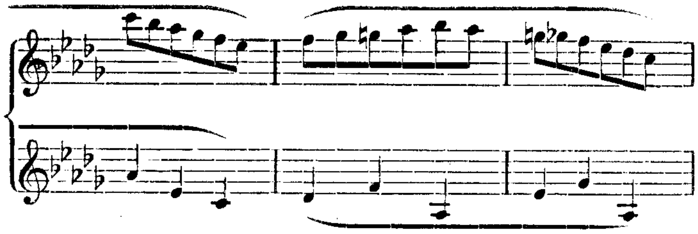


Er braust herein Allegro vivace, in Doppelforte, voll sprühenden Feuers und jubelnden Uebermuts, so ganz anders als die Quadrillen, Menuette, Sarabanden, Musetten und andere würdevolle und spielerische Tänze aus der Zeit des Puders, der Kniehosen und Schnallenschuhe, stürmisch, vornehm, männlich; dem ersten Thema zur Seite, in wirkungsvollem Gegensatz zu ihm, molto dolce und scherzando, wie ein lachendes, blühendes, hüpfendes Mädchen, klingt eine köstliche, beseligende Nebenmelodie:
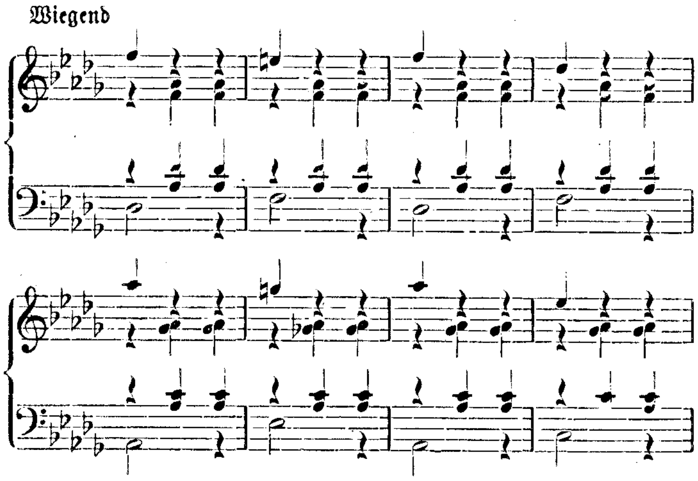


Und in perlenden Läufen tollt es nun dahin, brillante ma grazioso, wie wenn zwei Liebende sich neckend jagen:
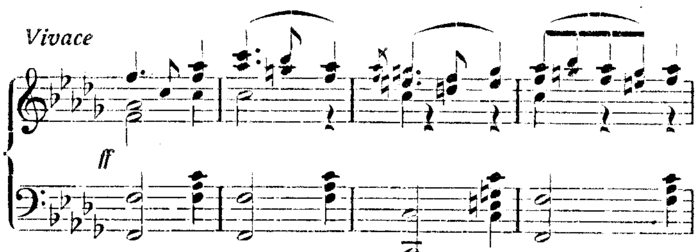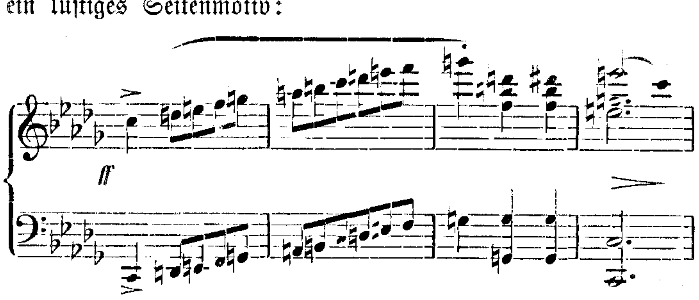




Das Hauptthema erscheint wieder. Ein Ruck, und — schon die zweite Kontrastwirkung, der **Dramatiker** Weber meldet sich abermals — eine süße, innige Piano-Melodie hebt an; wiegendes Entzücken, schwebende Liebe:
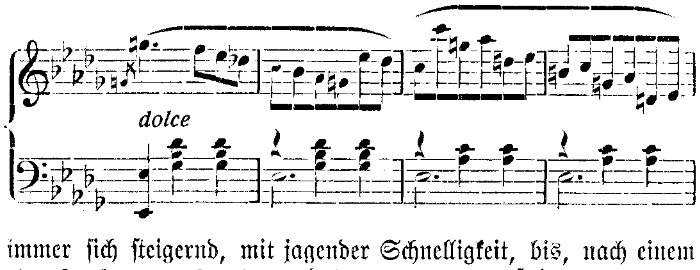


Das Thema wird verarbeitet: Il Basso espressivo! Es erscheint in alter Gestalt von neuem, zuletzt bis zum Doppelforte gesteigert, passionato! Dann schwillt es ab, um in alter Zartheit leise auszuklingen. Nun abermals ein Kontrast, der dritte: in Moll, aber kraftvoll chevaleresk, vivace, mit mächtigem Schwung, ans Ungarische anklingend, ertönt eine neue Weise:



Und ihr sich anschließend, in Tonleitern kokett aufwärtsspringend, ein lustiges Seitenmotiv:



Die kraftvolle neue Weise wiederholt sich. Ein Abschwellen, ein zarter Uebergang, und dolce in neckender Verliebtheit geht es weiter:



immer sich steigernd, mit jagender Schnelligkeit, bis, nach einem ritardando un pochettino und decrescendo, zuerst im pianissimo, lusingando — schmeichelnd, zart, kosend —, und dann voll Jubel, Kraft und Glück die liebliche Mädchenweise wieder ertönt. Nun ein Zurückgehen bis zum piano, dann plötzlich hoch hinauf und das Stück beginnt von neuem, aber bereits beim dritten Motiv (dem perlenden ma grazioso) setzt sich der Walzer fort in leidenschaftlich dahinrollenden Perlenketten. Nochmals und in voller Herrlichkeit erscheint das Hauptthema. Dann geht es im Doppelforte abermals aufwärts. Ein letzter glänzender Triller auf dem hohen Des: der Tanz ist zu Ende! Und langsam und leise bis zum pianissimo folgt, ein Sinnbild wehmütigen Abschieds, der zarte Schluß.

„Eine solche effektvolle, träumerische und doch kecke und chevalereske Tanzmusik," heißt es bei Riehl, „mußte in den Herzen der Jugend zünden wie nie zuvor; die Musiker geigten Tänzer und Tänzerinnen in die nächste und natürlichste Leidenschaft eines Ballsaales hinein, und gegenüber dieser verliebten Tanzmusik mußten natürlich alle die alten Tänze wie ein Entredeux von Perücke und Reifrock erscheinen." Weber kam mit regem Verständnis dem Bedürfnis seiner leidenschaftlich bewegten Zeit entgegen. Und hatte man bisher in erster Linie gemessene Etikette, pathetische Würde, barocken Humor, auch wohl simples Vergnügen und harmlosen Scherz in den Tänzen sprechen lassen, Weber brachte ihnen als poetische Idee, als sinniges Programm mit seltenem Reiz, Adel und Glanz das Pathos der Liebe und pfiff damit den in Sentimentalität und Pedanterie Verknöcherten den Perückenstaub von den Köpfen. Der Erfolg war ungewöhnlich groß. Ueberall zündend und gleich einem erfrischenden Bade die musikalischen Nerven erquickend durcheilte die Aufforderung zum Tanz mit Sturmesschritt die Musikwelt, Inland wie Ausland. Sie wurde gesetzt für Klavier zu 4 Händen, für 2 Klaviere zu 8 Händen, für Violine und Klavier, Streichquartett, Streichquintett, Sextett, für Flöte, 2 Violinen, Viola und Violoncello, ja selbst für Harfe und Zither. Berlioz instrumentierte sie mit blendendem Effekt, geistreich, aber nicht einwandfrei, für Orchester, auch Weingartner und andere versuchten sich in dieser lockenden Aufgabe mit mehr oder weniger Glück. Tausig bearbeitete sie mit allen Künsten als Virtuosen-Glanzstück für Klavier, eine Menge erleichterter Ausgaben suchte sie andererseits den weniger Fingergewandten zugänglich zu machen. Auch die unfreiwillige Komik fehlte nicht. Ein Machwerk erschien: „Der Tanz für das Pfte., Seitenstück zur Aufforderung zum Tanz von C. M. v. Weber." Ohne Angabe des Autors. Eine geistlose, jämmerliche Nachahmung.

Da und dort erhielt sich der alte Zopf noch eine Reihe von Jahren. Noch Anno 1823 erschien bei Leidendorf in Wien eine Tanzsammlung, „Karneval" betitelt, zu der neben dem Herausgeber (den Beethoven spottend „Dorf des Leides" nannte) eine Anzahl zweifelhafter Talente wie Pixis, Payer, Schoberlechner, außerdem aber auch Czerny und —, Schubert beigetragen hatten. „Der Schubertsche Walzer," schreibt Ambros höchst ergötzlich, „nimmt sich unter dem durcheinandergackernden Hühnerhof dieser Walzer allerdings fast wie ein vereinzelter Edelfasan aus." Er bildete eben in seiner rhythmischen Kühnheit und natürlichen Frische einen starken Gegensatz zu den nach alter Art komponierten übrigen Walzern, den Czernyschen vielleicht ausgenommen; ebenso war das damals schon der Fall bei den schwungvollen Walzern eines Mannes mit unaussprechlichem Namen, des Böhmen Krch, die so recht „kreuzfidel" waren im Sinne der „Weaner", und von denen sogar mit treffendem Witz behauptet worden ist, wenn es im Saale zu heiß geworden sei, seien sie gewiß hemdärmlig abgetanzt worden.

Franz Schubert wurde Webers geistiger Nachfolger im Reiche der Tanzmusik. Das goldene Zeitalter des Walzers brach an. In Lanner, Gungl, dem alten Strauß stieg es glänzend empor, im jungen Strauß, dem der Fledermaus und des Donauwalzers, erreichte es seinen höchsten Gipfel. Dann ist es mit der Tanzmusik Schritt für Schritt bergab gegangen. Denn die Tanzweisen gewisser großer moderner Meister, z. B. die von Brahms (Ungarische Tänze, Liebeslieder in Walzerform), Kiel (Deutsche Reigen, Walzer für Streichquartett), Liszt (Valse de bravour, Chromatischer Galopp, Mephisto-Walzer), Dvořák (Slawische

Tänze), sind ebenso wie Chopins Polonaisen, Mazurken und Walzer und Schumanns Ballszenen, Faschingsschwank, Karneval, doch in erster Linie poetische Charakterstücke, was ja gewiß auch von der Aufforderung zum Tanz gesagt werden kann, die aber doch der eigentlichen Tanzmusik wesentlich näher steht und eben deshalb auf deren Entwicklung auch von so durchgreifendem Einfluß werden konnte. Heute, im Zeitalter des vielleicht traurigsten Tiefstands von Operette und Tanzmusik, wo man Schuberts prachtvoll-frische, tiefempfundene Tanzweisen in die Niederungen des Tingeltangels gezerrt hat, wer möchte es da allen Freunden echter, gesunder Tanzmusik verdenken, wenn sie sich nach einem Meister sehnen, der, wie einst Carl Maria von Weber, wie ein Wirbelwind in all das geistlose Elend der Zeit hineinfährt. Man tanzt ja heute wieder einmal mit einem ebenso krankhaften Fanatismus wie zur Zeit des großen vaterländischen Unglücks im Anfang des vorigen Jahrhunderts, wo die Wiener nach der Schlacht bei Austerlitz, unbekümmert um den schweren Schlag, der ihre Monarchie getroffen hatte, mit Feuereifer ihren „Austerlitz-Walzer" wirbelten. Mit Deutschlands politischem Schlaf, hat man uns über jene Zeit berichtet, sei die blöde Walzer-Manie gewachsen. So ist es auch jetzt wieder gekommen. Möge nun bald eine neue „Aufforderung zum Tanz" die Seichtigkeit der heutigen Tanzmusik hinwegfegen und möge zugleich ein neuer Zug frischen Muts und ritterlicher Vornehmheit in die erschlafften Sehnen und Seelen der deutschen Tänzer hineinfahren, daß sie auch im Kampf für Deutschlands Ruhm und Ehre ihren Tanz wieder siegreich bestehen können!

Deutsche Wanderbühnen.

Von Emil Petschnig (Wien).

Als Anno 1914 der Krieg ausbrach und, wie von einem schwer lastenden, kaum mehr erträglichen gewitterschwülen Drucke befreit, das deutsche Volk in ungeheurer Begeisterung aufbrannte, ein Ereignis, von dem erst die Enkel gebührend singen und sagen werden, als unter dessen erhebendem, veredelndem, die Menschen einander näher bringendem Einflusse in allen Berufen, bei Hoch und Nieder der Wunsch und Wille sich mächtig regte, die mancherlei Fäulniserscheinungen, von einem langen, üppigen Frieden gefördert, zu tilgen, wiederum gesund zu werden, als der Geist über die Materie triumphierte, damals konnte es auch nicht ausbleiben, daß man den bereits vor jenem Zeitpunkte dahinsiechenden Theaterverhältnissen Deutschlands ein reges, auf Besserung sinnendes Interesse zuwandte. Wie wurde da in zuversichtlichster Stimmung über die einschlägigen Fragen hin und wider gesprochen und geschrieben, was wurde zwecks künstlerischer und wirtschaftlicher Sanierung nicht alles vorgeschlagen, Brauchbares wie offenkundig Unmögliches, Schädliches (z. B. die Verstaatlichung sämtlicher Bühnen)! Und wirklich kam es sogar zur Entstehung eines Theaterkulturvereins, der die ungemein glückliche Idee der „freien Volksbühne", die meines Erachtens ihre Rolle erst künftig in ganzer Bedeutsamkeit zu spielen berufen sein wird, übernahm, auf breitester Basis ruhend von unten, vom Publikum her regenerierend wirken wollte, nachdem die Herren Intendanten, Direktoren usw. sich in jeder Hinsicht unfähig erwiesen hatten, einen ästhetisch wie moralisch gleich würdigen Spielplan aufzustellen.

Wohin aber sind diese so voll Eifer unternommenen Debatten und Gründungen infolge der sich ungebührlich hinausziehenden, gerade die Besten verarmenden, verbitternden, jede Unternehmungslust lähmenden schweren Zeiten gekommen? Sind sie gestorben oder schlummern sie nur wie Kaiser Rotbart im Berge, der rechten Stunde gewärtig? Ruht ihr nur, ihr guten Gedanken und willfährigen Hände, dann ermuntert euch, denn die Not ist groß, welche ein furchtbarer, unhaltbarer Friede und eine in ihren Wirkungen noch verderblichere „völkerbeglückende" Revolution über uns gebracht hat. Ein Umsturz, dessen Programm nicht einmal imstande war, seine nächstliegende Aufgabe, den Hungernden die allerdringlichsten leiblichen Lebensbedürfnisse zu verschaffen, zu erfüllen, geschweige in seiner utilitarischen Nüchternheit und Engstirnigkeit vermochte, die Ansprüche des Gemütes zu befriedigen, in verzweifelten Tagen den überreizten Nerven eine wohltuend-lindernde Liebkosung zu gewähren, einen beglückenden Strahl von Trost und seelischer Erbauung in die von jahrzehntelangem Materialismus ausgedörrten Herzen zu senken.

Wie sollte es auch, wohnt doch in ihm der nämliche öde, individualitätsfeindliche, gefühlsschwache, am liebsten alle stolzen Bergesgipfel zu sandiger Ebene abzutragen gesonnene gleichmacherische Geist, der die augenblicklich eingerissene Rechtsunsicherheit und Lockerung aller öffentlichen Ordnung, aller Disziplin, die bekanntlich auch an unseren Theatern und Konzertgesellschaften nicht spurlos vorbeiging, am Gewissen hat, und nun sogar in die Künste das ästhetische Chaos, die musikalische Anarchie einschmuggeln, sie den Leuten als die Zukunft der Tonkunst einreden möchte.

Glücklicherweise haben diese stets nur zerstörenden, zum Wiederaufrichten aber gänzlich unfähigen Doktrinen einiger Hyperidealisten oder ideologischer Narren, was schließlich auf das nämliche herauskommt, sich die ganze Weltgeschichte hindurch vom alten Aegypten bis 1848 noch immer als bloß von vorübergehender Wirkung erwiesen, und wenn nicht alle Zeichen trügen, stehen wir Raschlebige schon wieder vor einer Wende, die hoffentlich noch in letzter Stunde den bereits vor der Türe lauernden vollständigen ökonomischen Zusammenbruch, der den sittlichen und künstlerischen unfehlbar nach sich zöge, abwenden wird.

Es ist ja kein Geheimnis, daß es im deutschen Theaterbetrieb allerorten geradezu beängstigend kracht. Bisher unerhörte Defizite werden aus den verschiedenen Städten gemeldet, verursacht durch das unter der glorreichen Regierung „seiner Majestät des Volkes" begonnene unaufhaltsame Steigen aller Gagen und Löhne, durch die schwindelerregende Verteuerung aller Materialien, durch die enormen Kosten für Beleuchtung, Beheizung und wie die hundert anderen Zahlungen noch sich nennen, die einem Bühnenleiter heute auch dann keine ruhige Stunde gönnen, selbst wenn er durch einen oder zwei glückliche Griffe (wie selten aber sind solche meist zufällige Treffer im Vergleich zur Unzahl von Nieten, die Jahr für Jahr in der Novitätenlotterie gezogen werden!) in der Saison den Kassenerfolg an sein Haus gefesselt hat. Denn der unersättliche bolschewistische Moloch frißt auch die größten Einnahmen auf und spottet grinsend aller Bemühungen, den Etat in ein halbwegs erträgliches Gleichgewicht zu bringen. Wenigstens, soweit sie im trägheitsgemäß noch gegenwärtig üblichen Rahmen sich bewegen, der, entstammend den seinerzeitigen höfischen Schaustellungen, sich inzwischen aber zu einem immer größeren Anachronismus auswuchs.

Steht doch heute zwecks Bestreitung besagter Auslagen in der Regel nur eine, durch die vielfache Erhöhung der Eintrittspreise noch mehr dezimierte, verhältnismäßig bescheidene Besucherzahl zur Verfügung, daher das Manko, wie sich nun ausweist, nicht einmal mehr durch beträchtliches Herabschrauben des geistigen und darstellerischen Wertes des Gebotenen, um Publikum anzulocken, oder durch Ausbeutung, mithin Proletarisierung des Schauspielerstandes, vermieden werden kann.

Die Verhältnisse werden die Theater daher zwingen, ihre Organisation auf eine geänderte Grundlage zu stellen, die entweder die Kosten verringert, wie das in Italien schon seit Jahrhunderten bewährte System der Stagiones, oder die Einnahmenquelle erheblich vergrößert, sei es durch Errichtung von Zweiganstalten, die eine gründlichere Ausnützung der engagierten Mitglieder und des Repertoires ermöglichen, sei es durch Einführung der Wanderbühnen, die, wie nachstehend gezeigt werden soll, alle genannten, der leidigen Geldfrage entspringenden unerquicklichen Folgen künstlerischer und gesellschaftlicher Natur mit einem Schlage beseitigen, so

daß eine Nichterwägung dieser Möglichkeit einem Selbstmorde der Theater, einer leichtsinnigen Verschwendung durch die sie subventionierenden Gemeinden gleichkäme.

Folgende Punkte sprechen für sie:

Erstens träte eine Trennung in bloß musikalische (Oper und Singspiel) und bloß rezitierende Ensembles ein, wodurch eine bedeutende Ermäßigung der Gagenpost sich ergäbe, deren unverhältnismäßige Höhe bei dem ständig an einen Ort gebundenen Betriebe, welcher aus gebotener Abwechslung notwendig beide Gattungen des Dramas pflegen muß, unausweichlich ist. Die so erzielte Ersparnis könnte dafür wenigstens teilweise zur Aufbesserung der Bezüge des verbleibenden Personals verwendet werden.

Zweitens würde bei etwa monatlichem Wechsel zwischen nur gesprochenen und nur gesungenen Vorstellungen infolge des zeitweilig gänzlichen Entfalls des einen Genres das Bedürfnis nach demselben wieder stärker angefacht werden, nur zum Vorteil des Theaterbesuches, der vor allem unter übermäßigem Angebot leidet. Auch beim Kunstgenuß ist Hunger der beste Koch.

Drittens fällt der Umstand ins Gewicht, daß, da jede Truppe jährlich nur ein beschränktes Repertoire (ungefähr zehn Stücke) besitzt, deren Angehörige minder durch massenhaftes Rollenstudium und zahlreiches Probieren (wie es gerade in kleineren Theatern an der Tagesordnung ist) abgespannt sind, daher mehr Muße verwenden können auf die Ausfeilung der paar ihnen zugewiesenen Partieen, was einem musterhaften Zusammenspiele, der conditio sine qua non jedes tieferen Bühneneindrucks, sicherlich nur Vorschub leistet. Der etwa einzuwendenden Gefahr allmählicher Verschleuderung durch häufige Wiederholung, unter den gegenwärtigen Verhältnissen eine regelmäßige Erscheinung, wird durch Nötigung, immer wieder vor ein anderes Auditorium, das nach Stadt oder Land seinen Charakter ändert, treten, es gewinnen zu müssen, begegnet, ein zuverlässiger Ansporn des Ehrgeizes. Außerdem werden die Zuschauer veranlaßt, Vergleiche anzustellen, ihr Urteil schärft sich unbewußt, und dem unkünstlerischen Personenkultus wird so allmählich ein wirksamer Damm entgegengestellt.

Viertens kämen, was für die anzustrebende neuerliche Hebung des mittleren Kulturgrades von ausschlaggebender Bedeutung ist, Werke von Rang in Orten zur Aufführung, deren ständige Bühne es mangels geeigneter darstellerischer und musikalischer Kräfte oder wegen maschineller Unzulänglichkeiten es nie hätten wagen dürfen, sich an selbe heranzumachen. Daß dadurch eine namhafte Erweiterung des geistigen Horizontes nebst einer beträchtlichen Geschmacksverfeinerung erzielt würde, liegt auf der Hand, haben doch diese beiden Faktoren dank der Operettenpest bei dem heutigen Dutzenddeutschen bereits einen derartigen Tiefstand erreicht, daß er auch den widerlichsten, ihm von geriebenen Spekulanten hingeworfenen Kunstkehricht aufschnappt und ohne Ekel verdaut. Was etwa in Italien nie der Fall sein kann, weil bei dem erwähnten, dort gebräuchlichen Modus die Fühlungnahme des Volkes mit den ernsten Schöpfungen niemals gänzlich ausgesetzt hat, welche selbst in den leichtest geschürzten Stücken eines Rossini, Donizetti, Bellini und anderer mehr noch immer durch ein gewisses Maß von Schönheit, Temperament und Geist der Technik zu fesseln und bilden vermögen. Ferner ist ad vier noch zu beachten, daß die Popularität der Autoren sich erweiterte, ihre Einnahmen sich erhöhten. Zweifelsohne erblickte dann auch eine noch viel größere Anzahl von Werken das Licht der Rampen, da nicht viele Bühnen jede für sich die Einstudierung so mancher derselben — gewöhnlich eine Sisyphusarbeit in des Wortes wahrster Bedeutung — vorzunehmen braucht, sondern eine einzige dies für viele Orte besorgt, während die übrigen ihre Mittel anderen Aufgaben widmen können. Und die gesteigerte Konkurrenz wird das ihrige dazu tun, daß jeder Unternehmer für sich das vermutlich aussichtsreichste zu erwerben trachten wird, hingegen heute zumeist kunstfremde Einflüsse oder Lokalgrößen den Ton angeben, um den sich das naive Publikum glücklicherweise wenig kümmert; daher die ständigen Versager. Und sollte einmal, was gewiß nicht ausbleiben wird, ein Produkt in A nur geringe Anziehung ausüben, braucht es nicht sogleich als eine Kraft-, Zeit- und Geldvergeudung gänzlich abgesetzt zu werden, sondern man versucht es damit auch noch in B und C, woselbst es möglicherweise eine weit freundlichere, ja überraschend gute Aufnahme findet. Wie viel vielleicht gerade des Besten, Zukunftträchtigsten wird heute in unseren Theatern gemordet, nur weil ihm nicht Zeit gegeben wird, im Drange des Verdienenmüssens nicht gegeben werden kann, mit seinem etwa ungewohnten Inhalte, seiner neuen Ausdrucksweise Fuß zu fassen! Und daß

fünftens eine solche Beweglichkeit des Betriebes notwendig eine bedeutende Vereinfachung des gesamten Apparates nach sich ziehen wird, unter dessen kostspieligen Ausstattungsexzessen frönender dekorativer Last und nicht minder teurer orchestraler Ueberladenheit das heimische Tondrama ächzend und stöhnend schon längst seinen Geist aufgegeben hat, daß demnach der materiellen Not noch ein idealer Gewinn in Form eines wieder natürlichen, gesunden, lebensfähigen Opernstiles entwächst, wäre wohl das Uebelste nicht an dem ganzen Plan.

Diesen mannigfachen Vorteilen, denen sich in der Praxis gewiß noch weitere gesellten, träte als Schwierigkeit eigentlich nur die Lösung des Problems gegenüber, wie die Dekorationen den verschiedenen Szenengrößen anzupassen seien, eine Schwierigkeit übrigens, die dem Fachmann kaum unüberwindlich erscheinen dürfte, wurde sie doch gelegentlich von Gesellschaften vereinzelt unternommener Gastspielfahrten (man denke an die der „Meininger", des Berliner „Deutschen Theaters", an A. Neumanns Europareise mit Wagners „Ring") noch immer bewältigt. Auch die Bahntransporte, wofür in Berücksichtigung der zahl- und umfangreichen Verschiebungen von Menschen und Material jedenfalls ermäßigte Tarife zugestanden würden, brauchen keine Befürchtungen für die Durchführbarkeit vorliegender Anregung aufkommen zu lassen. Unbedingt nötig dazu erscheint nur die Schaffung einer administrativen Zentralstelle, die den Abschluß der Engagements der verschiedenen Künstlergruppen mit den Stadtgemeinden oder sonstigen Besitzern der Bühnenhäuser (Vereine, Private) vorzunehmen, die Reihenfolge ihres Auftretens zu bestimmen und die sonstigen vielfältigen Geschäfte, die mit einem so verzweigten Körper, wie ihn eine Vereinigung mehrerer oder vieler Schauspielerbünde darstellt, untrennbar verkettet sind, abzuwickeln hätte.

Es ist klar, daß die Einführung deutscher Wanderbühnen noch gründlicher Erwägungen und Vorarbeiten nach allen Seiten hin durch bewährte Theaterleute bedarf, wofür jedoch die im Aus- und Inlande bereits sporadisch damit gemachten Erfahrungen eine höchst wertvolle, nützliche und erleichternde Grundlage abgäben. Einzusehen aber wäre wirklich nicht, warum wir uns der so mancherlei daraus fließenden, am Tage liegenden Gewinne aus bloßer Bequemlichkeit, umzudenken, umzugestalten, auch fernerhin begeben sollten. Möchten daher diese Zeilen in den beteiligten Kreisen auf fortschrittlich gestimmtes Verständnis stoßen und der Anlaß sein, daß, großzügig angefaßt, der altgriechische Thespiskarren in moderner Fassung seine vielversprechende Auferstehung feiere.

Franz Philipp.

Von Heinrich Zöllner (Freiburg i. B.).

Hier wächst eine wirkliche Größe heran! mit dem Gedanken ging ich Anfang Juni vorigen Jahres aus einem der Harmschen Kammerkonzerte im Museumssaale in Freiburg. Nicht so eine Krüppelbirke oder Zwergeiche, deren Geäste und verworrenes Gezweige so „interessant" verwachsen sind, daß man den Stamm gar nicht zu entdecken vermag, sondern ein starker, schlanker Baum, der Sonne zustrebend. Seine Wurzeln greifen wuchtig in die Tiefe,

daß auch ein schwerer Sturm ihn nicht mehr zu stürzen vermag. Ein freigeborner Sproß!

Es war im ersten Kriegsjahr, als mir auf der Freiburger Kaiserstraße ein junger Unteroffizier vorgestellt wurde. Der Pianist Dr. Johannes Hobohm fügte hinzu: „Sie werden sich nicht unterhalten können, denn Philipp ist leider im Felde sehr schwerhörig geworden." Das stimmte auch — der junge Mann verstand nur, wenn man ihm ein Wort derart in die Ohren schrie. Wie traurig! dachte ich bei mir. Ein junger Musiker, Organist — und fast taub!

Dieser Zustand hat fast zwei Jahre gedauert. Allmählich aber besserte sich sein Leiden. Ich traf ihn ein zweites Mal, ich glaube 1918, als er im Hause der Pianistin Magda Eisele eine Anzahl seiner neuesten Lieder vortragen ließ. Vor allem machten Eindruck mehrere Kriegslieder. Ernste, schwere Texte, musikalisch voll ausgeschöpft. Hier schon trat einem eine scharf umrissene musikalische Persönlichkeit entgegen. Alles hatte Hand und Fuß. Vor allem war das vorhanden, was Hugo Wolf von jedem Liede verlangt: ein Thema. Und auch in der kleinsten Sache nicht bloß die vom Dichter verlangte Stimmung wiedergegeben, sondern meist auch eine charakteristische, oft kaum bemerkbare Wendung, die den Kenner aufhorchen machte. Dann hörte ich Philipp einmal frei auf dem Klavier phantasieren. Kein Irrlichtelieren hin und her — nein, der Mann blieb bei der Stange. Eine echte Entwickelung, voll Logik und — voll Phantasie.

Nun kam in dem erwähnten Konzert die Uraufführung seines Klavierquartetts in c moll. Im Felde hat er es geschrieben. Ernst, schwerblütig, die blauen Augen in eine schwarze Tiefe gerichtet — und doch die männliche Kraft nicht verloren! Im Gegenteil — sie scheint an der Tragik der Zeit erstarkt zu sein. Wie habe ich innerlich vor Freude gebebt! so gibt's also doch noch Männer in der jugendlichen Künstlerschaft, die nicht durch Snobbismus verderbt, nicht im Haschen nach Effektchen, in emsiger Jagd nach immer verzwickteren Kombinationen jedes feste Ziel aus dem Auge verloren. Nein! hier haben wir sie wieder: die große Linie! Hier haben wir sie wieder, trotzige Kraft, einen frei lachenden Humor, eine zarte Seele, und vor allem: Reichtum an Erfindung. Der Mann fragt nicht: erfinde ich horizontal oder vertikal? Er erfindet eben. Da waren keine künstlichen Bohrungen nötig, die Quelle drängt von selbst an das Licht des Tages. Philipp hat mich in der Art seines Schaffens an Franz Schubert erinnert. Etwas elementar Natürliches, frei Strömendes, so ganz im Gegensatz zu vielen heutzutage Schaffenden, die als Glieder einer geschäftigen Clique sich in der Presse gegenseitig ein mühsames Lebensflämmlein andichten. Philipp ist wirklich der Antipode eines Notenquetschers. Dabei denke man nicht, daß dieses Klavierquartett etwa einfach wäre. Nein, recht kompliziert, oft in schwierigsten Gedankengängen wandelnd. Und doch singt es und klingt es darin, doch ist da Blut und Leben, wie auch Tiefe und vor allem: deutsche männliche Stärke. Dieser Ernst, den sogar manchmal Schatten des Todes zu umschweben scheinen, und dazu ein Aufbau, der an einen gotischen Dom erinnert, das sind die Hauptkennzeichen dieses von großem Wollen und genialem Können zeugenden Werkes. Manche werden den Kammermusikstil etwas vermißt haben — aber wer ist von Anfang an ein durchaus Vollkommener?



Franz Philipp.

Ich habe unter meinen Schülern der ersten Kompositionsklasse des Leipziger Konservatoriums manches Talent gehabt: drei der begabtesten, zwei Deutsche und einen Südamerikaner, deckt bereits der grüne Rasen. Einen Finnländer und einen Russen, die ich für hoffnungsvolle Blüten hielt, habe ich gänzlich aus den Augen verloren. Vielleicht hat auch sie der Weltkrieg verschlungen. Aber so begabt wie Philipp war keiner von ihnen. Mein Nachfolger, Max Reger, hat vielleicht etwas mehr Glück gehabt, so z. B. hat sich der Stuttgarter Joseph Haas als eine sehr beachtenswerte Erscheinung herausgestellt. Ob er aber der Größe und Plastik, der breiten Linien der Melodieführung der Philippschen Erfindung gegenüber gleichwertige künstlerische Eigenschaften aufzuweisen hat, vermag ich nicht zu entscheiden, da ich nur Weniges von ihm kenne. — Freilich hatte Philipp allerbeste Helfershelfer bei seinem uraufgeführten Kammermusikwerke. Schon der äußere Rahmen: die wohlbekannten Harmsschen Kammerkonzerte im gut akustischen Museumssaal, war vorteilhaft. Das Publikum kannte und liebte den Künstler. Da blühte es von Lorbeer und Rosen. Der Duft des Schwarzwaldes wehte herein. Daß es nur im kleinen Freiburg war, will nichts besagen. Da hörten kritische Ohren zu, da waren die Sinne gesammelt. Da sah man z. B. eine Frau Kwast-Hodapp. Am Flügel saß ihr Gatte, James Kwast, der mit seinem wundervoll elastischen Spiel alle Nuancen von herber Kraft bis zu zartester Innigkeit meisterhaft herauszuheben verstand. An den drei Streicherpulten sah man die Herren des Würzburger Schörg-Quartetts, Prof. Franz Schörg, den früheren Begründer des berühmten Brüsseler Streichquartettes, Walter Kunkel (Bratsche) und Prof. Ernst Cahnbley (Violoncello). Alle waren sie mit freudiger Einsetzung ihrer ausgezeichneten künstlerischen Eigenschaften dabei, dem Werke einen vollen Erfolg zu sichern.

Im Mai, Juni, Juli vorigen Jahres kamen für Philipp weitere günstige Gelegenheiten, nicht nur sein Talent in der Liederkomposition ergänzen zu lassen, sondern auch in einem großen, als Schlußakt des 800jährigen Jubiläums der Stadt Freiburg in der mächtigen Festhalle stattfindenden Festkonzert sich als Chorkomponist und als Leiter gewaltiger Massen auszuzeichnen. Aus seiner (vorderhand noch unvollendeten) „Friedensmesse" kamen drei Sätze zur Aufführung: Kyrie, Benedictus und Gloria. Auch in diesem Werke treten ähnliche Eigenschaften wie im c moll-Klavierquartett hervor: ein großer, kühner Zug, starke eindringliche Plastik der Themen (so eignet sich z. B. das erste Motiv des „Kyrie" sehr zu kontrapunktischer Verarbeitung, welchen Umstand der Komponist m. E. noch nicht in genügendem Maße ausgenützt hat) und eine oft geradezu mitfortreißende Leidenschaftlichkeit, die den tiefen Ernst wie auch die überzeugte Gläubigkeit des Autors vielleicht deutlicher zeigen, als wenn er — nach älteren, freilich auch bedeutendsten Vorbildern — unpersönlicher verfahren wäre. An den Sopran namentlich werden dabei ungewöhnliche Anforderungen bezüglich der Höhe gestellt. Nur wenn der Dirigent so glühend anfeuert, wie es von seiten des Komponisten bei dieser Aufführung geschah, werden die Sängerinnen die dazu nötige Anspannung aufbringen. Dann tritt aber auch deutlich die Idee zutage. Im „Benedictus", einem klangreichen a cappella-Satze, zeigt Philipp ein schönes Maßhalten und Sinn für naturgemäße Behandlung der Singstimmen.

So großzügig wie als Komponist bewies sich Philipp auch als Dirigent. Er hat alle zu einem Volksredner nötigen Eigenschaften, die ja bekanntlich einem Leiter großer Chormassen von bedeutendem Nutzen sind. Er kann mitunter sackgrob sein — sein langer Dirigentenstock dräut über den Köpfen der vielen Hunderte gleich einer Lanze, die er dem sich seinem Willen im mindesten Widersetzenden ohne viel Federlesen in den ungehorsamen Leib schleudern würde —, er schüttelt das Füllhorn seines Heldenzornes über die schuldigen Häupter so intensiv aus, daß ich mich gefragt habe, ob der Ausdruck „Philippika" nicht vielleicht in prophetischer Vorahnung der Dirigentenbrandreden Franz Philipps erfunden wurde. Aber hat der Hieb gesessen, so stehen dem Philipp so glückliche humoristische Wendungen zu Gebote, daß der Friede sofort wieder geschlossen ist und dem emphatischen Verteidiger des Ernstes der Kunst alle Herzen entgegenfliegen. So dürfen wir wohl annehmen, daß in Anbetracht dieser Eigenschaften als auch seiner Bedeutung als Musiker überhaupt der Freiburger Chorverein, der seit Hildebrands Rücktritt ohne Dirigent ist, Franz Philipp sich zum Leiter küren wird. Dann wird diesem auch die Muße beschieden sein, neue Kinder seiner Muse zu erzeugen, so wohlgeraten wie sein Klavierquartett und seine Friedensmesse.

Ja, wohlgeraten! Gesund und voll deutschen Markes. Immer wieder kommen, denke ich dieser Werke, mir die Worte aus den Meistersingern in den Sinn, als Sachs sich des Liedes Walther von Stolzings erinnert:

„Und wie er wollt', so konnt' er's,
Das merkt' ich ganz besonders."

Und dann flog der Gedanke weiter, bis zum Ende: „Zerging in Dunst das heil'ge röm'sche (jetzt: deutsche) Reich, eins blieb' uns gleich die heil'ge deutsche Kunst!" — Ist dies ein Trost? Zähneknirschend werden wir uns aufbäumen: Nein! dreimal nein! Wir Aelteren, wir können's nicht mehr erfassen! Wir wollen's nicht! Vielleicht aber lernt die Jugend — allmählich! — anders denken!

Diese *geistige* Herrschaft ausüben — ist's nicht vielleicht noch etwas Größeres, Höheres, als die Herrschaft, befestigt durch Kanonen, durch die Lügenpresse, durch die mit allen Mitteln der Verleumdung aufgebotene Hilfe der ganzen Welt, um uns und das, was wir kraft unserer Intelligenz eroberten, zu vernichten?

Und da hab' ich in der Musik von diesem Franz Philipp eines herausgehört: Schmäht und, soviel ihr wollt, versucht uns zu verelenden mit allen Mitteln, macht uns, wie ihr denkt, *arm*! Arm? Da hört sie mal, diese Musik! *Reich* sind wir, *unendlich viel reicher*, als ihr mit euern Milliardengeldsäcken! Kommt her! wir teilen euch von unserm Manna mit! Diesen Reichtum erwarb *ich* im Kriege, in dem für uns schmählich verloren gegangenen Kriege! Zwar ihr, die ihr nur oberflächlichen Vergnügungen nachjagt, euch wird auch diese Musik kaum etwas sagen, aber ihr, edelste aller Nationen — und es gibt noch solcher eine große Zahl auch bei unsern Ueberwindern —, horcht an das Herz dieser Musik! Klopft da nicht ein mächtiger Pulsschlag! Hört ihr nicht, wie Thor seinen Hammer schwingt? Glaubt ihr, wenn ihr unsre Länder besetzt, ihr könntet je unsern freien Geist fesseln? Ha! ich lache über euch!

Und weil du, lieber Franz Philipp, ehemaliger Unteroffizier im verflossenen deutschen Kriegsheer, dies so deutlich, markig und rücksichtslos in diese verelendete Welt hinausgeschrieen hast, dafür sind wir dir Dank schuldig! Dafür wirst du sein einer unserer ersten Bauherren für eine *neue feste Burg* in unserm Vaterlande! Die heißt für mich: *Vertrauen in unsre Jugend, erster Hoffnungsstrahl auf das Wiedererstarken der alten Kraft!* Und den Anfang mache die *heil'ge deutsche Kunst!*



Musikbriefe

Barmen-Elberfeld. Der Spielplan der vereinigten Bühnen beider Wupperstädte stellte auch in den Monaten November bis Februar die besten Werke deutscher Meister in den Vordergrund. In neuer Einstudierung hörten wir: Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Figaros Hochzeit, Hänsel und Gretel, Königskinder. Recht stimmungsvoll wurde der Fliegende Holländer mit Karl Armster (Berlin) in der Titelrolle gegeben. Trefflich waren auch die Leistungen von Julie Schützendorf-Körner (Senta), W. Scheffel (Daland), H. Moscow (Erik), K. Weber (Steuermann). Mit bestem Gelingen brachte der I. Kapellmeister E. Kleiber Figaros Hochzeit heraus. Dr. Grüder sorgte für ein sicheres, belebtes Spiel namentlich in den Chorszenen. Als Gräfin war J. Schützendorf-Körner eine gewandte Mozartsängerin. Den Figaro gab Lüttjohann recht stilvoll. Die Susanne gehört zu den besten Rollen von Marie Masselter. Wesentlich trug zur künstlerischen Abrundung die Besetzung der übrigen Rollen bei: H. Voß (Page), Kalenberg (Basilio), L. Stein (Marzelline), Ries (Dr. Bartolo). Vergeblich suchte man R. Straußens Salome nach 15jährigem Schlummer wieder zu neuem Leben zu erwecken. Offenbachs so gut wie vergessene Operette Die Banditen behandelt ein Stück spanischer Räuberromantik. Dem Textbuch fehlt es an spannender Handlung und Durchschlagskraft. Viel mehr nimmt die Musik durch Feinheiten rhythmischer, melodischer, harmonischer Art und hübsche Klangfarben für sich ein. Um eine geschickte Inszenierung machte sich Dr. Grüder verdient. Mit schönem musikalischem Erfolg betätigten sich J. Kalenberg, M. Masselter, H. Voß, K. Klemich. — Beide Theater sind fast jeden Abend ausverkauft. — Die von Prof. Stronck geleitete Konzertgesellschaft machte uns mit verschiedenen zeitgenössischen Werken bekannt. Eine Symphonie, F dur von Goetz, ist im Stile J. Brahms' geschrieben und birgt eine Fülle musikalischer Ideen. Dem kürzlich verstorbenen E. B. Onegin war ein ganzer Abend gewidmet. Als Uraufführung erlebten wir (mit S. Hoffmann-Onegin als Solistin) die mehr Stimmungsmalerei als Gestaltungskraft atmenden vier Gesänge aus den indischen Dichtungen von Tagore für Altsolo, Chor und Orchester. Wertvoller sind die Lieder Mariengarn, Ave Maria; Mein Herz zeichnet sich durch zarte Empfindung aus; sie fanden durch Sigrid Onegin und Fritz Lindemann am Flügel eine ideale Wiedergabe. — Dank einer sorgfältigen Einstudierung hinterließen Die Jahreszeiten und Ein deutsches Requiem tiefen Eindruck. — Der neue Organist der Wupperfelder Kirche, Gottfried Deetjen, erwies sich in kleineren und größeren Orgelwerken von Bach und Buxtehude als feinsinniger Orgelspieler und tüchtiger Dirigent in Sachen von S. Bach. — Reiche Ehrung wurde dem Altmeister Beethoven zuteil. Karl Friedberg spielte meisterhaft das c moll-Klavierkonzert, das städtische Orchester, unter Höhnes sicherer Leitung, die Eroika und die zweite Leonoren-Ouvertüre. Weitere Symphoniekonzerte bescherten außer Werken von Beethoven, Tondichtungen von Mozart (g moll-Symphonie), Gluck (Ballett-Suite), Bach, M. Bruch und R. Straußens Don-Juan-Symphonie. — Das Barmer Streichquartett bot in guter Aufmachung Beethovensche Quartette (Op. 18, 95, 135); H. Inderau verschiedene Sonaten des Meisters (Op. 10, 1; 27, 1; 110); K. Flesch (Violine) und Ellen Saatweber-Schlieper Beethovens romantische Sonate in G dur, die Es dur- und Kreutzer-Sonate; Frau Anna Stronck-Kappel Lieder, von Frau E. Saatweber-Schlieper empfindungsvoll begleitet (Ehre Gottes, Wachtelschlag, Bußlied); von Elly Ney hörten wir in stilvoller Vollendung die f moll-Sonate von Brahms, die b moll-Sonate von Chopin u. dgl. m. Mit großem Erfolg spielte Willi Kriege drei Violinkonzerte von Nardini, Mozart und Dworschak. — Von künstlerischem Erfolg begleitet waren die Liederabende der Frau Stronck-Kappel (H. Wolf, R. Strauß, Schubert, Brahms), Margarete Kahler und ihrer Schülerinnen (Schumann, Brahms). — In sehr erfreulicher Darbietung hörten wir Werke von Beethoven (Septett, Op. 71, Serenade, Op. 25 u. dgl.) auf einem der volkstümlichen Musikabende der Musikschule von A. Siewert. Unter Leitung seines bewährten Dirigenten M. Neumann wurden Lieder von Hegar — Die beiden Särge, Das Totenvolk — ausgezeichnet gesungen. — Auch in Elberfeld bedeutet die Beethoven-Gedächtnisfeier den Höhepunkt der dieswinterlichen Darbietungen. Die Konzertgesellschaft wartete unter Leitung von H. Abendroth (Köln), an Stelle des erkrankten Professors Dr. Hayn, mit einer Aufführung der IX. Symphonie von Beethoven auf (Solisten: Lotte Leonhard, Hedwig Rode, A. Kohmann, A. Fischer). Der treffliche Beethoven-Spieler J. Pembaur trug das Es dur-Klavierkonzert und verschiedene Sonaten vor. Eine glanzvolle Leistung bot Max Strub (Köln) in dem herrlichen Violinkonzert, Op. 61. Ein Schubert und Schumann gewidmeter volkstümlicher Konzertabend wurde von Th. Hausmann (Elberfeld) nicht ohne Gewandtheit geleitet. Sascha Bergdolt spielte mit großem technischem Können Schumanns a moll-Konzert für Klavier und Orchester. Als umsichtiger Dirigent stellte sich M. Anton (Osnabrück) in der Eroika vor; ein ungeteilter Erfolg in eigenen Werken (Präludium, Scherzo, Elegie) wollte sich nicht einstellen; matt waren auch zwei Orchesterlieder — Das Tal von R. Strauß, An die Sonne von Clemens Schmalstich —, trotzdem Karl Armster seine Gesangeskunst voll und ganz dafür einsetzte. — Der neue Oratorienchor Barmen-

Elberfeld hatte mit Mendelssohn Paulus starken Erfolg. Der erst 23jährige Dirigent Karl Schmidt, ein Schüler des Unterzeichneten, ist ein ebenso begabter wie fleißiger und sich jeder Selbstkritik unterziehender Mann, der noch zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Der Chor sang rein und ausdrucksvoll. Wie den Chor, so hat Karl Schmidt auch das Orchester ganz in seiner Hand. — Die herbe Schönheit des Brahmsschen Klavierquartetts, Op. 26, wie die leidenschaftliche Stimmung des Streichquartetts F dur, Op. 96, von Dworschak kamen durch das Wuppertaler Streichquartett (Bornemann und Genossen) trefflich zur Geltung; desgleichen einige Quartette von Beethoven. Die Gesellschaft für Kammermusik gedachte des großen Meisters durch eindrucksvolle Vorführung des Quintetts Op. 16 für Klavier und Bläser, der feinen Streicherserenade Op. 8 und des Es dur-Septetts Op. 20. Hans Herwigs Sonate fis moll für Klavier und Geige verrät technisches Können und gesundes Empfinden. Starken Erfolg hatte Erna Berenthal mit Herwigs Lied Beherzigung" von Goethe. Eine klangschöne d moll-Sonate für Klavier und Geige (gespielt von Cl. Hanisch und Bornemann), Lieder auf Hebbelsche Texte, einen aus vier Liedern bestehenden „Altdeutschen Liederkreis" (von Dr. Liegnitz gefühlvoll gesungen, vom Komponisten feinfühlig begleitet) schrieb H. Unger. — Unter zahlreichen Liederabenden verdient derjenige der einheimischen Sopranistin Grete Korten besondere Erwähnung. Grete Korten darf sich getrost, Dank eines ausgezeichneten Stimmaterials und einer allgemeinen sorgfältigen Schulung, die höchsten Aufgaben auf dem Gebiet der Gesangskunst stellen. Mit den Liedern ihres Vaters, eines in der Schule Schubert, Schumann, Wolf herangebildeten modernen Meisters, dem das heitere Lied am besten liegt, hatte sie einen selten schönen Erfolg. Ernst Korten legt mit Recht das Hauptgewicht auf eine gefällige, sangbare Melodie und eine den Text anschaulich erläuternde Klavierbegleitung. Lieder wie Die Elfe, Waldmädchen, Der Dichter und sein Verehrer werden überall gern gesungen werden. Reichen Beifall fanden die Liederabende von S. Onegin (Schubert), Raatz, Brockmann (Schumanns Dichterliebe, Loewe), H. Jadlowker (Strauß, Beethoven), A. Löltgen (Meyerbeer, Bizet, Verdi), P. Madsen (Brahms, Wolf). Tondichtungen von Beethoven, Schumann, Brahms, Schubert, Bach und Weber wurden in bekannter Meisterschaft dargeboten von J. Pembaur, K. Friedberg, S. Bergdolt, K. Hanisch. — In einem Orgelkonzert des tüchtigen, einheimischen Organisten Adolf Gerke sang das Leipziger Soloquartett für Kirchenmusik eindrucksvoll Lieder aus dem 12.—18. Jahrhundert. Fast alle größeren Männergesangvereine traten vor die Oeffentlichkeit mit Volks-, volkstümlichen und Kunstliedern. Echt volkstümliche Kunst verbreitet der von Robert Wolf geleitete Zitherverein: klangvolle Originalkompositionen für Zither allein und im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Auf einem der letzten Konzerte wirkte der von W. Haach geleitete Unterbarmer Quartettverein mit, der in schönster Vollendung eine Reihe gut ausgewählter Lieder sang. H. Oehlerking.

*

Berlin. Zwei „Ereignisse" gaben den ersten Wochen des neuen Jahres das Gepräge: die Erstaufführung der Josephslegende von Richard Strauß und eine Busoni-Woche, die der „Anbruch" veranstaltete. Um vom zweiten zunächst zu sprechen: Der „Anbruch" ist bekanntlich eine von Wien importierte Angelegenheit derjenigen Musikjünger und -enthusiasten, die nichts anderes zu tun haben, als die „Augen der musikalischen Welt" mit einem ungeheuren Reklameapparat auf sich zu lenken. Nun geschah es aber, daß in dem „kühlen nordischen" Berlin dieser verlogene Enthusiasmus nicht allzuviel Anklang fand und daß das Jahr 1920 (abgesehen von dem ungeheuren finanziellen Defizit) für die Anbrecher mit einer durchaus enttäuschenden Bilanz abschloß. Da gingen sie zu Ferruccio Busoni, ihrem kurz vorher zurückgekehrten Privatgott, und luden ihn zu drei Busoni-Abenden ein, die ganz seinem Schaffen und Nachschaffen gewidmet sein sollten. Und so erzielten sie innerhalb zehn Tagen dreimal eine ausverkaufte Philharmonie, die allerdings nicht dem Anbruch, sondern eher wohl Busoni galt. Eine ausgewählte Schau aus Busonis bisherigem Werk, mit dem Meister teils am Flügel, teils am Dirigentenpult: welche Attraktion für Berlin W! Immerhin sehr interessant, nach verschiedenen Seiten hin. Einmal vieles an dieser Musik selbst. Die Orchestersuiten aus Brautwahl und Turandot, etliches aus der für Berlin neuen Faust-Musik (die Goethes Werk nicht gerade Serien-Aufführungen sichert), das Klarinettenkonzert, das große Klavierkonzert, die Indianische Fantasie für Klavier und Orchester, ein Tanzwalzer wienerischen Gepräges, das Violinkonzert, die Berceuse élégiaque für kleines Orchester, eine Nocturne symphonique — genug davon; es ist noch nicht alles genannt, was wir da hörten und was uns immer irgendwie doch fesselte, allerdings fast nur geistig. Allein die Berceuse etwa und die glänzende, genial konzipierte Tarantella aus dem viel zu langen und kilometerweis langweiligen Klavierkonzert sprachen das Gefühl an. Alles übrige ist Geistmusik, mehr vom Willen eines um die Erfüllung einer in der Spekulation ertrinkenden Theorie Bemühten diktiert, als dem Herzen einer sprühenden Schöpfernatur entspringend. Ganz erklärlich, daß die Jüngsten gerade Busoni, der ja lange nicht so radikal ist, wie er von seinen Posaunenbläsern gemacht wird, zu ihrem Führer erkoren. Ein Theoretiker und Geistmensch ist für sie wichtiger, als ein schöpferischer Musiker. Doch es bleibt, frei von dem Für und Wider der Parteien, der unauslöschlich starke Eindruck des Interpreten Busoni, dessen phänomenales Klavierspiel in jeder Beziehung alles schlug, was wir in diesem Winter an großer Virtuosenkunst hören konnten. Freilich dominiert die elementar virtuosische Note. Und der Dirigent Busoni ist einfach musikalischer Weltmann, in dessen Dirigierkunst sich bereits leise Anzeichen des leicht Alternden bemerkbar machen. Nicht jünger zeigt sich Richard Strauß, der als Gast einige Tage Berlin beehrte, ohne eine merkbare Lücke zu hinterlassen, als er wieder von dannen zog. Er dirigierte in der Philharmonie Don Juan und Alpensymphonie mit großer Ueberlegenheit, dem ihm eigenen rhythmischen Elan — und einer Lieblosigkeit dem eigenen Werke gegenüber, die nun auch den Strauß-Begeisterten allmählich verwundert, wenn nicht abstößt. Aehnlich begleitete er den Wiener Kammersänger Franz Steiner an einem Strauß-Liederabend mit einer geschäftsmäßigen Legerität, die sich kein berufsmäßiger Begleiter erlauben dürfte. Dennoch gibt es Leute, die dann mit der üblen Phrase eingreifen: „Aber er ist doch immer noch eine bedeutende Persönlichkeit!" Das ist ja gerade das Unkünstlerische, daß hier eine Persönlichkeit von Rang und überragender Eigenart sich in einem Maße gehen läßt, das dem echten Liszt-Wort „Génie oblige" Hohn spricht. — Doch der Anlaß von Strauß' Hiersein bestand in der Erstaufführung der Josephslegende in der Staatsoper, die der Komponist selbst leitete und mit der er Beifallsstürme erntete, wie er sie hier, an der Stätte seiner früheren langjährigen Wirksamkeit, noch nicht erlebt hat. Heute, nach etwa zehn Aufführungen, steht man der Angelegenheit wesentlich kühler gegenüber, und die große Masse geht längst nicht mehr um des Werkes willen hinein, sondern um die Frau Potiphar der Tilla Durieux zu sehen. Die Legende ist mit viel Phantasie und Theatergeschick von Hugo v. Hofmannsthal und Harry Graf Keßler gedichtet. Der Potiphar und seine Gemahlin sitzen steif und gelangweilt inmitten ihres übersättigten faulenden Glanzes. Kostbare Waren werden vor ihren Thron geschleppt, seltene Hunde vorgeführt, Tänze der Anmut und Wollust getanzt, und ein Solotanz der Sulamith (Salomes Schatten steigt auf) endet diese Spiele, indessen im Hintergrund eine üppige Schlemmerei ihren Fortgang nimmt. Schweres Geschütz wird nun aufgefahren: türkische Boxkämpfer entbrennen in brutalem Kampf, bis Potiphar die Peitsche befiehlt und die Verbissenen in Ketten abgeführt werden. Nun aber wird Joseph, der anmutige und auch wilde Hirtenknabe, vor das Herrscherpaar geführt. Und er tanzt. Menuett und Grazie, Sehnsucht und Liebe tanzt er — da richtet sich die Gemahlin Potiphars langsam auf: der Fremde fesselt sie bis zur Verzückung, und nach beendetem Tanz hängt sie ihm eine goldene Kette um den Hals. Joseph bleibt als Gast im Hause des Potiphar und in der Nacht umschleicht die betörte Frau seine Ruhestätte, den Aufgeschreckten schlangenhaft umgierend. Doch er stößt sie von sich, und ihre Lust in Haß verwandelnd will sie nun durch Folterung des Fremden Geheimnis erpressen. Aber den Folterknechten entfallen ihre Werkzeuge mit einem Schlage, als der Erzengel in der Höhe erscheint und in magischem Glanz Joseph zu sich emporzieht, während Frau Potiphar im Kreise ihrer Frauen sich die Kehle zuschnürt. Es ist glänzendes Theater, diese Prunklegende, die in einer Stunde vorüberrauscht. Strauß aber hat hier das Artistische seiner Orchesterkunst noch über die bisherigen Höchstleistungen emporgesteigert. Beispiellos ist die Farbigkeit und verwirrende Fülle dieser Palette — beispiellos die Leere, die sie zurückläßt. Die Ohren klingen dem übertölpelten Hörer noch lange — die Seele hatte nichts in sich aufzunehmen. Diese steil rhythmisierten Motivkurven, die schwungvollen Melodiebogen und prachtvoll sich entladenden Harmoniegewitter, sie bringen nichts Neues; man kennt das seit dem Don Juan aufs genaueste. Und so bleibt im wesentlichen der Eindruck einer offenbar endgültig im Artistischen steckenbleibenden Ausnutzung des einmal vorhandenen Materials. — Die Aufführung machte der Staatsoper alle Ehre. Keine Mittel waren gescheut worden, es wurde aufgeboten, was an harmonischem Glanz der Dekoration, des Orchesters und der Mitwirkenden aufzubieten war. Tilla Durieux und der Ballettmeister Heinrich Kröller, der phantasiereiche Theatermaler Emil Pirchan, das Orchester unter Strauß und in den weiteren Aufführungen unter dem jungen Otto Urack, — sie alle können das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, uns eine der hervorragendsten Aufführungen in der Staatsoper geboten zu haben. Auch sonst gab es genug Neuheiten in den Konzerten. Weniges, das haften bleibt. Arthur Nikisch setzte sich feurig für die neue Symphonie, Nr. 3 F dur Op. 121, von Christian Sinding ein, die in ihrer musikalischen Ursprünglichkeit und klangfreudigen Helligkeit angenehm von der verlogenen Klügelei modernster Impotenz abstach. Auch ein neues Violinkonzert Op. 27 von Ernst v. Dohnányi, das Karl Flesch ganz prächtig spielte, erlebte unter Nikisch seine erfolgreiche Uraufführung. Das Werk ist zweifellos geeignet, vermöge schöner Einfälle und geigerischer Dankbarkeit Violinkünstlern, die über Mendelssohns Konzert hinausstreben, aus Repertoirenöten zu helfen. Schließlich gab es bei Nikisch noch die Erstaufführung des Orchesterrondos Op. 9 des jungen Eduard Erdmann, der als Pianist sich hier schon eines guten Rufes erfreut. Das Rondo zeigt ihn in starker Abhängigkeit von Strauß und hat nichts von der ultramodernen Tüftelei, die Erdmanns Klavierstücke kennzeichnet. Er ist in diesem frischen, nicht eben bedeutenden Stück ein gesunder temperamentvoller Musiker, der auch in der seinerzeit in Weimar uraufgeführten Symphonie viel Ansprechendes kundgibt. Diese Symphonie hörten wir hier zum ersten Male in einem Konzert des neuen Dirigierjüngers Hanns W. David, der das urmusikalische Werk zu großer Wirkung führte. Erdmann ist ein Moderner, doch kein anbrüchiger Programmtheoretiker, sondern durchaus eine im Werden begriffene Schöpfernatur. Und deshalb sei er willkommen

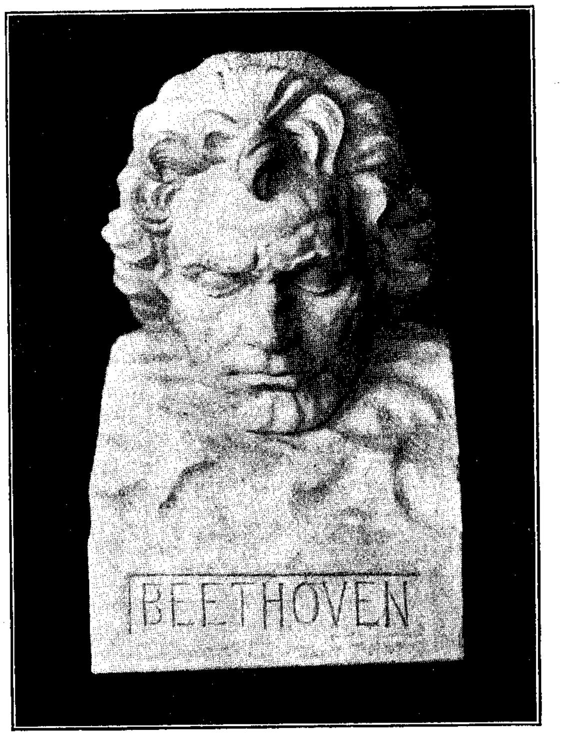
geheißen. Wilhelm Furtwängler, dessen phänomenale Kunst hier schnell den Boden erobert hat, hält sich in seinen Programmen noch etwas zurück. Und tut gut daran. Für Experimente, die seine Kraft auf die Dauer untergraben würden, soll er sich und seine Staatskapelle nicht hergeben. Neben der Orchestersuite aus Bürger als Edelmann von Strauß und der Streichorchesterfassung von Schönbergs Verklärter Nacht standen allbekannte Werke auf den Furtwängler-Programmen: Schuberts C dur, Tschaikowskys e moll, Beethovens Siebente, Liszts Faust-Symphonie, dazu die üblichen klassischen und romantischen Ouvertüren. Nur die Ausführung all dieser Werke erhob sich weit über alles Uebliche, und von Mal zu Mal freut sich der Erkennende der elementaren Persönlichkeit dieses Dirigenten, der einst, wenn Nikisch wirklich alt sein wird, in Berlin das Feld der großen Orchesterkunst allein und unanfechtbar beherrschen dürfte.

Hans Tessmer (Berlin).

*

Leipzig. Eine wahre Sturmflut von Konzerten ist in diesem Winter über Leipzig hereingebrochen; ein Abebben ist vorläufig noch nicht wahrzunehmen, im Gegenteil: bis in den Mai hinein sind die Säle vorausbestellt. Unerfindlich bleibt nur, wie es die Konzertgeber anstellen, trotz des schlechten Besuchs der weitaus meisten Konzerte, trotz der ungeheuer gestiegenen Unkosten und grenzenlos verteuerten Lebenshaltung auf ihre Kosten zu kommen. Daß die Säle leider meist eine erschreckende Leere aufweisen, ist einesteils die unausbleibliche Folge der sich jagenden Veranstaltungen, anderenteils darauf zurückzuführen, daß viel Durchschnitt sich breit macht. Es ist aber doch erfreulich, daß der größere Teil aller Darbietungen auf durchaus achtbarer Höhe steht. Georg Zscherneck, zwar draufgängerisch, aber ohne rechte seelische Anteilnahme, auch rhythmisch nicht immer wünschenswert genau, brachte als Neuheit H. K. Schmids Variationen über ein Lied aus Thuilles Oper Lobetanz. Das Werk stellt hohe klaviertechnische Anforderungen und zeigt den Komponisten von durchaus persönlicher Eigenart und als Meister der Variationenform. — Claudio Arrau ist mit seiner hoch entwickelten, Schwierigkeiten nicht kennenden Technik ein außergewöhnliches pianistisches Talent. Bedauerlich ist der Mangel an absoluter Klangschönheit, sowie an Verinnerlichung und Durchgeistigung. Bachs große c moll-Tokkata wirkte infolge des fast durchweg festgehaltenen grellen und stechenden Forte farblos und in der zu stark betonten Herausarbeitung der kontrapunktischen Stimmführung aufdringlich. Dagegen zündeten die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Paganini durch fortreißende technische Bravour und rhythmischen Schmiß. Hoffentlich bewahren Arbeit und Selbstzucht den jungen Künstler davor, die Technik als Selbstzweck zu betrachten. — Ein Grübler am Klavier ist Adolf Waterman; im ganzen mehr auf kleinere Sachen eingestellt, die er liebenswürdig und anziehend zu gestalten weiß, läßt er in größeren Werken leicht Klarheit des Aufbaus und tieferes Empfinden vermissen. Technisch bleiben hier und da Wünsche offen; mit der Linken vorzuschlagen und über Skalen und Fiorituren hinwegzuwischen sind Unarten, die das sonst noble Spiel ein wenig beeinträchtigen. Ihm geistig verwandt ist Viktor Schiöler, er verfügt aber im Gegensatz zu jenem über eine in jeder Beziehung gut durchgebildete und solide Technik. — Stefan Askenase spielte erstmalig in Leipzig die „Masken" von Szymanowski: spekulative, lediglich auf Klangwirkungen aufgebaute Musik, die gegen neueste impressionistische Hervorbringungen sich allerdings beinahe harmlos ausnehmen. Vorläufig besticht Askenase in der Hauptsache mehr durch äußere Vorzüge, nämlich elegante Technik und fein abgetönte Dynamik, als durch Innerlichkeit und geistige Reife; die gelegentlichen allzu gewaltsamen Temperamentsausbrüche bedürfen dringend weiser Mäßigung. — Unzweifelhaft die bedeutendste Erscheinung unter den jungen Pianisten ist Walter Gieseking. Glänzende und bravouröse Technik, die — leider selten genug — lediglich als Mittel zum Zweck dient, einen selten schönen Anschlag, der jeder Gefühlsregung nachgibt und besonders in den leisen und leisesten Tonschattierungen von berückendem Zauber ist, packende Gestaltungskraft und ein reich entwickeltes Innenleben stellte er in dankenswerter Weise in den Dienst moderner Musik. Die große Sonate (Op. 66) von Cyrill Scott zeigt den „englischen Debussy" als Beherrscher eines prachtvollen Klaviersatzes; wundersame Klanggebilde und abstoßende Häßlichkeiten stehen aber so unvermittelt nebeneinander, daß diese Gegensätzlichkeit zunächst zwar narkotisiert, dann aber ermüdet und schließlich quält. Angenehm und genußreich war dagegen die Bekanntschaft mit der ungemein reizvollen Suite „Alt-China" von Walter Niemann. — Unter den Violinisten ragten Joan Manén und Alexander Petschnikoff hervor. Die schlechthin unfehlbare Technik des ersteren, der herrliche und bestrickend süße Ton, die Rassigkeit und Eleganz des Vortrags wiegen indes eine gewisse geistige Leere nicht auf, so daß sein Spiel einen zwiespältigen Eindruck hinterläßt. Hingegen übte Alexander Petschnikoff dank seiner großzügigen Gestaltungskraft, der das slawische Temperament des Künstlers auf das glücklichste zu statten kommt, eine hinreißende Wirkung aus. — Lina Daimer spielte wenig ausgeglichen. Ihre Tongebung ist nicht völlig entmaterialisiert und vorerst noch zu derb, die Intonation nicht immer rein. Die Unfreiheit des Ausdrucks ist eine Folge technischer Hemmungen. Temperament und grundmusikalisches Empfinden sind aber vorhanden; ihre weitere Entwicklung darf demnach mit Interesse abgewartet werden. — Ungetrübte Freude verbreiteten Prof. Heinrich Kiefer (Violoncello) und Helene Zimmermann (Dresden), Klavier. Hervorragend aufeinander eingespielt, klanglich auf das feinste abgetönt, war beider Wiedergabe der Sonaten in D dur von Beethoven (Op. 102), F dur von Brahms und D dur von Rubinstein ein erlesener Genuß. — Kammermusikabende boten das Gewandhaus- und das Busch-Quartett. Dieses spielte, leider vor beschämend leerem Saale, u. a. Beethovens Quartette in Es dur (Op. 74) und a moll (Op. 132), jenes ergriff besonders mit der wundervollen Ausdeutung von Beethovens Quartett in cis moll (Op. 131). — Das Schachtebeck-Quartett machte sich verdient um Thuilles Klavierquintett (unter Mitwirkung der geistig und technisch gleich hochstehenden Augusta Schachtebeck-Sorocker) und vermittelte weiterhin mit Else Fengler-Winter drei Gesänge (nach — etwas sehr zweifelhaften — Dichtungen von Martha Sorge) für Sopran mit Begleitung von Streichquartett und Klavier von Julius Gatter, klangschönen und fesselnden Tonschöpfungen des bisher wenig hervorgetretenen Komponisten. — Reichlich vertreten waren wiederum die Sangeskünstler. Ein verheißungsvolles Talent ist Suse Döring. Die leichtverschleierte Klangfarbe ihres Organs paßte gut zu den auf schwermütigen Ernst gestimmten Liedvorträgen. Das Technische muß allerdings mehr zur zweiten Natur werden, damit sie ihre volle Aufmerksamkeit der Gestaltung und dem Vortrag zuwenden kann. — Else Pfeiffer-Siegel verschwendete ihr in jeder Hinsicht reiches und reifes Können an Lieder von Adolf Liebeck, Kompositionen, die besser ungeboren geblieben wären. — Cläre von Conta interessierte besonders im zweiten, lebenden Tonsetzern gewidmeten Teile ihres Konzerts. Die stärksten Wirkungen erzielte sie hier mit Liedern von Wilhelm Rinkens und Richard Wetz, der sich als ungemein feinfühliger Begleiter erwies. — Der Däne Paul Madsen behandelt sein schönes und gut ausgebildetes Stimmmaterial mit Sorgfalt, muß aber mehr zu charakterisieren lernen, denn sein Schwelgen in weichen und verschwommenen Stimmungen verursacht auf die Dauer Unbehagen. — Einen durchaus günstigen und gediegenen Eindruck machte der Münchener Baritonist Oskar Consée; künstlerischer Geschmack, gesangliche Kultur und zwingende Gestaltungskraft sind ihm nachzurühmen. Er setzte sich für Schillings, R. Wetz und leider recht flache Lieder von R. Trunk ein; daß letzterer seine Begleitungen als donnernde Soli behandelte, sei als Kuriosum nebenher vermerkt. — Der Riedel-Verein bot in seinem ersten (a cappella) Konzert u. a. die vier geistlichen Lieder von Hugo Wolf und den selten zu hörenden Zyklus „Liebe" von Peter Cornelius. Die Wahl und Ausführung der sehr schweren Chöre bewiesen, daß die alte Chorvereinigung auf gewohnter achtunggebietender Höhe steht und stellen ihrem neuen Dirigenten Max Ludwig ein rühmliches Zeugnis aus. — Die Konzerte des Philharmonischen Orchesters drohen trotz meist gut zusammengestellter Programme zu bloßer Unterhaltungsmusik herabzusinken. Sein Leiter, Hans L'hermet, verfügt zwar über große Routine, die aber Mangel an persönlicher Eigenart und Stilempfinden, sowie Temperamentlosigkeit keineswegs zu ersetzen vermag. Eigenes Nachschaffen ist ihm versagt und das geistige Band zwischen Führer und Geführten fehlt mitunter so vollkommen, daß das Verhältnis stellenweise umgekehrt wird. Und doch hat Hans L'hermet unbestreitbare Qualitäten; sie sind allerdings lediglich erzieherischer Art, wie aus dem ständig sich bessernden Orchesterklang hervorgeht. Dieser letztere Umstand läßt es bedauerlich erscheinen, daß Hans L'hermet nicht an zweiter Stelle für den neugegründeten Leipziger Konzertverein gewonnen werden konnte. Die Wahl von Hermann Scherchen als Dirigenten ist glücklich zu nennen, denn er ist ein außerordentlich feingebildeter und vielseitiger Orchesterleiter.

Bernhard Egg.



Beethoven-Büste
von Hans Fries in Heidelberg.

Kunst und Künstler

— In der „Tägl. Rundschau“ lesen wir unter der Ueberschrift „Eine Ehrenpflicht“ folgende, die Verhältnisse der deutschen Kirchenmusiker betreffende Angaben: Es wird Zeit, die kirchlich gerichtete Oeffentlichkeit erneut auf eine Gefahr hinzuweisen, die dem kirchlichen Leben durch Verödung der Kirchenmusik droht. In Berlin bezog ein akademisch gebildeter Kirchenmusiker vor dem Kriege jährlich 1200 Mark. Heute beträgt die Besoldung eines hauptamtlich beschäftigten akademischen Kirchenmusikers „ein Fünftel“ des Küstergehaltes und fast ein Viertel des Kirchendienergehaltes. Leider sind diese unglaublichen Zustände allgemein. Viele Organisten verlassen daher die Kirche gänzlich und gehen anderen Berufen nach; oft sind Organisten gezwungen, in Cafés und Kinos durch trivialste Kneipenmusik sich Nebenverdienste zu erkämpfen. Auch in Halle sahen wir einen Kirchenmusiker aus Not ins Kino gedrängt. In Berlin sind fast sämtliche Kirchenchöre wegen schlechter Bezahlung aufgelöst worden. Auf dem Lande nun gar erhalten Lehrer für ihr Kirchenamt 150 bis 240 Mark jährlich. Regierung und Konsistorium sind in der Provinz Sachsen in lange Erörterungen darüber eingetreten, ob diesen Landorganisten eine für 1919 (!) in Aussicht gestellte einmalige Teuerungszulage von 400 Mark nunmehr im Jahre 1921 (!) ausgezahlt werden darf. So verkümmern allerorten die Kirchenmusiker im Schatten der Kirche. In Württemberg sieht man an vielen Orten bereits die weibliche Aushilfskraft zu herabgesetzten Preisen auf der Orgelbank spielen. Und dennoch tun ungezählte Organisten auch unter diesen kläglichen Verhältnissen ehrenhaft ihre Pflicht. Wird sich die Kirche ihrer endlich annehmen? Was würde Luther zu dieser Mißachtung der Musica sacra sagen? (Unsere Leser erinnern sich, daß wir wiederholt auf dies für die Kirche keineswegs ehrenvolle Thema zu sprechen gekommen sind. Noch immer warten wir darauf, daß uns einwandfreies statistisches Material zur Behandlung der ganzen Frage zur Verfügung gestellt werde. Mit dem bloßen Jammern — darüber sollten sich die Herren Kirchenmusiker allmählich klar sein — ist nichts getan. Wenn sie selbst nicht handelnd vorgehen wollen, so sollen sie wenigstens die genügend stützen, die es für sie tun wollen. Trägheit und Angst scheinen immer noch zu herrschen, wo allein Entschlossenheit und Selbstachtung helfen kann.)

— Der Meistersche Chor (Kattowitz), der unter Leitung von Prof. Fr. Lubrich mit größtem Erfolge auch in Süddeutschland konzertierte, wird nach der Abstimmung in Oberschlesien eine Konzertreise nach Holland und Nordamerika unternehmen. Deutscher Gesang muß wieder draußen in der Welt für uns werben. Ganz wie schon einmal. . . .

— Sie ist, mit Pauken und Trompeten angekündigt, da, die Frieda-Hempel-Stiftung. Die Berliner Blätter melden: „Kammersängerin Frieda Hempel hat 170 000 Mark in ihr Heimatland für die Zwecke der deutschen Kinderhilfe durch Justizrat Dr. Schlesinger (Berlin) überwiesen. Von diesem Betrag sind der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger 30 000 Mark als Grundstock für eine Frieda-Hempel-Stiftung für hilfsbedürftige deutsche Schauspielerkinder überwiesen worden. Ferner wurden den hiesigen beiden Staatstheatern je 10 000 Mark für die Zwecke der Kinderhilfe zur Verfügung gestellt und außerdem 20 000 Mark zur Begründung einer Frieda-Hempel-Ferienkolonie verwendet.“ Das ist allerdings an sich eine schöne Summe, aber die Stiftung ist, in die amerikanische Valuta umgerechnet, ungefähr das Honorar eines einzigen Abends von Frieda Hempel. Aber und vor allem: haben die Menschen denn schon vergessen, daß die Sächsin Frieda Hempel aus schlotternder Angst und Sorge um ihr heiliges Ich in Amerika ihr Deutschtum schnöde verraten hat? Will man sich in Deutschland durch den Judaslohn der Künstlerin, die man überall bei uns vor die Türe weisen sollte, um den letzten Rest von Ansehen draußen bringen lassen? Frieda Hempel will in Deutschland konzertieren: diese Konzerte müssen unmöglich gemacht werden.

— Aus Salzburg wird der „N. M.-Ztg.“ geschrieben: Das Kuratorium des Mozarteums hatte eine Versammlung einberufen, in der der Direktor des Instituts, Dr. Bernhard Paumgartner, der Oeffentlichkeit, vor allem den Vertretern des Landes und der Stadtgemeinde, ein Bild der finanziellen Lage entwickelte. Das Haus ist gegenwärtig in äußerster Bedrängnis, da es ohne große Hilfsaktionen heuer nicht mehr möglich sein wird, das Defizit zu decken und weil die Einnahmen aus den Schulgeldern und den Subventionen nicht einmal mehr hinreichen, um die Lehrkräfte ausreichend zu bezahlen. Das Schulgeld kann nicht mehr erhöht werden. Die Lehrpersonen des Mozarteums sind durchweg erstklassige Kräfte, die sich nichtsdestoweniger mit Gehältern von nicht ganz 2000 Kr. monatlich begnügen müssen; verdiente Pensionisten sollen mit Ruhebezügen von 200 Kr. monatlich ihr Auslangen finden! Die Gehälter konnten übrigens in diesem Monat erst zur Hälfte ausbezahlt werden; wann der Rest bezahlt werden kann, steht noch nicht fest. Das Institut selbst, das auch im Auslande hohen Ruf genießt, ist für die Stadt und weiterhin für das Reich von größter Bedeutung als ein Kernpunkt hoher musikalischer Kultur und als einer der Hauptpfeiler, die die künftige Musik- und Kunststadt Salzburg tragen sollen. In der Erkenntnis dieser Bedeutung sagten die Vertreter von Stadt und Land Unterstützung nach besten Kräften zu, konnten jedoch nicht umhin, auf die schwierige finanzielle Lage zu verweisen, die einstweilen auch weiterhin die Unterstützung des Institutes durch private Hilfe erfordere.

— In Anbetracht der schweren Zeit hat der Festausschuß in seiner letzten Sitzung beschlossen, das Niederrheinische Musikfest, das in diesem Jahre in Köln im Opernhaus abgehalten werden sollte, ausfallen zu lassen.

— Die Theaterkommission des Gemeinderates in Mülhausen i. E. beschloß, falls die Aufsichtsbehörde deutschsprachige Gastspiele des Baseler Stadttheaters nicht genehmigen sollte, für 1921/22 das Stadttheater auch für französische Vorstellungen nicht herzugeben.

— Professor Bernhard Dessau (Berlin) beging am 1. März die Feier seines 60. Geburtstages. In Hamburg geboren, brachte er seine Jugend im Haag zu und lag dann violinistischen Studien insbesondere bei Joachim und Wieniawski ob. Dessau wurde später I. Konzertmeister der Berliner Staatsoper und errang sich als Solist und Kammermusikspieler einen weitgeschätzten Namen. Auch als vortrefflicher Lehrer hat Dessau sich das Vertrauen zahlreicher Schüler erworben.

— August Reuß, der mehr und mehr in Aufnahme kommende Münchener Komponist, von dessen Schaffen wir unseren Lesern einiges haben mitteilen können, beging am 6. März die Feier seines 50. Geburtstages.

— Die Stuttgarter Geigerin Frieda Schilke hatte in Stuttgart und München u. a. mit J. Weismanns fis moll-Sonate bedeutenden Erfolg. Die Künstlerin konzertierte mit Weismann selbst, der erfreulicherweise bei uns im Süden immer mehr Ansehen genießt.

— Theodor Scheidl, der I. Bariton der Stuttgarter Oper, wurde zum Herbst d. J. dem Berliner Opernhaus verpflichtet.

— Elly Ney wurde zu einer Tournee durch die Vereinigten Staaten für die ganze Saison 1921/22 verpflichtet.

— Die Stuttgarter Pianistinnen Johanna Haustein und Marie Helene Lang hatten mit Werken für zwei Klaviere von Mozart, Brahms und Busoni (Improvisation über Bachs „Wie wohl ist mir“) starken Erfolg.

— Das Schörg-Quartett (Würzburg) beendete kürzlich eine erfolgreiche Konzertreise durch Dänemark und Schweden. Die Tournee umfaßte je zwei Konzerte in Kopenhagen, Stockholm und Göteborg und 15 Konzerte in der dänischen und schwedischen Provinz.

— Das Busch-Quartett erregte in Mailand mit Beethovenschen Werken Enthusiasmus.

— Willem Mengelberg hatte in Neuyork als Leiter des National-Sinfony-Orchestra mit Werken von Strauß und Mahler stärksten Erfolg.

— Vom 11. bis 25. April soll unter Leitung von C. Schuricht in Wiesbaden das erste deutsche Mahler-Fest stattfinden; es werden in 6 Konzerten die 2., 3., 5., 6. und 7. Symphonie sowie das Lied von der Erde zur Aufführung gelangen. Als Solisten sind die Damen Loë-Bagier, Ohms, Siegrid Hoffmann-Onegin und Ilona Durigo in Aussicht genommen.

— Hans Pfitzner siedelte bei Abschluß seiner dieswinterlichen Tätigkeit in Berlin wieder nach Unterschondorf am Ammersee über, um sich während des Sommers ganz seinen kompositorischen Arbeiten zu widmen. Zunächst einem umfangreicheren Werke für vier Solostimmen, Chor, großes Orchester und Orgel nach Eichendorff. Die neueste Schöpfung Pfitzners wird im Verlage von Adolf Fürstner in Berlin erscheinen. Die Firma hat soeben mit ihm einen neuen Vertrag geschlossen, wonach auch alle anderen während der nächsten Jahre zu schaffenden Werke Pfitzners bei ihr herauskommen werden.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch hat die Berufung nach Dresden abgelehnt und bleibt in Stuttgart.

— Der Opernchor der sächsischen Staatstheater trat unter Führung des Kapellmeisters Karl Pembaur eine Konzertreise nach Kopenhagen an. Er brachte geistliche Musik und religiöse Operngesänge zu Gehör, dazu Chöre der dänischen Komponisten Wieth-Knudsen und Lange-Müller.

— Der „Rheinische Madrigal-Chor“ unternahm unter Leitung von Prof. Walter Josephson Mitte März d. J. eine größere Konzertreise nach Mittel- und Süddeutschland. Der Chor ist u. a. von Kassel, Mannheim, Stuttgart, Nürnberg, Koburg usw. zu Konzerten eingeladen worden.

— Professor Joseph Pembaur wird die Meisterklasse für Klavier, die er an der Akademie der Tonkunst in München übernommen hat, am 1. April eröffnen. Anmeldungen werden jetzt schon vom Sekretariat der Akademie entgegengenommen.

— „Salas y Gomez“, ein neues musikalisches Bühnenwerk von Richard Wintzer, wird angekündigt. Der Komponist ist bisher hauptsächlich durch seine Lieder hervorgetreten, doch hat er bereits mit seiner Oper „Marienkind“ einen schönen Erfolg erzielt. Die Grundlage des neuen Werkes bot die bekannte Dichtung Adalbert von Chamissos.

— Der Konzertorganist Adolf Wieber aus Halle a. S. hatte in der Frankfurter Paulskirche unter Mitwirkung der trefflichen Altistin Else Norberg aus Hannover großen Erfolg. Der Künstler

spielte Bachsche und eigene Kompositionen und bewies vorzügliche Technik und feinen Sinn für Registrierung.

— Karl Hoffmann, auf den wir wiederholt als einen ausgezeichneten Orgelspieler hingewiesen haben, hat u. a. mit der Wiedergabe von H. Langs d moll-Sonate in Wiesbaden stärkste Beachtung erfahren. Der Künstler wurde, wie wir erfahren, als Nachfolger Hellners zum Organisten der Johanniskirche in Limburg a. d. L. gewählt.

— An der Universität Bonn habilitierte sich der Musikhistoriker Dr. phil. Arnold Schmitz, ein Schüler L. Schiedermairs. Seine öffentliche Antrittsvorlesung behandelte Instrumentationsprobleme in Beethovens Symphonien.

— Dem Kgl. Musikdirektor Fritz Lubrich sr. in Sagan wurde das Kriegs-Verdienstkreuz und der Schlesische Adler 2. Kl. verliehen.

— Der Mailänder Komponist Giacomo Orefice hat eine lyrische Oper „Castello dei Sogni" vollendet. Das Libretto hat Renato Simoni nach einem dramatischen Gedicht Attilio Buttis verfaßt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Dr. Friedrich Reisch †. Aus München kommt die Nachricht, daß der Kapellmeister am dortigen Nationaltheater, Dr. Friedrich Reisch, verstorben ist. In ihm verliert Deutschland wieder einen der seltenen Künstler, die infolge ihrer umfassenden allgemeinen und musikalischen Bildung und ihrer charaktervollen Persönlichkeit unbeirrt ihren eigenen Weg nach selbstgewählten hohen Zielen zu nehmen imstande sind. Da er erst nach dem Abschlusse altphilologischer Studien sich ganz der Musik zuwandte, stand er eigentlich noch im Anfange seiner Künstlerlaufbahn. Wie er sich aber bereits als Kapellmeister durch die gründliche Gewissenhaftigkeit seiner Tätigkeit und die Sachlichkeit seines ganzen Wesens bei seinen Mitarbeitern hohe Achtung erworben hatte, begann man auch auf ihn als Komponisten aufmerksam zu werden. Es ist mir seinerzeit eine besondere Freude gewesen, ihm die Uraufführung seiner E dur-Symphonie in Lübeck zu ermöglichen, und meine hohe Schätzung des Werks ist durch erfolgreiche Aufführungen in anderen Städten inzwischen bestätigt worden. Andere Werke (Kammermusik) sind zurzeit noch ungedruckt. Vor einigen Wochen aber erhielt ich von ihm 3 Werke für Klavier zu 4 Händen, die bei Tonger in Köln erschienen sind. Diese Stücke (drei Polonaisen, ein Rondo, ein Thema mit Variationen) sind in der Formgebung und Harmonik so ausgezeichnet, in der melodischen Erfindung so selbständig und natürlich, daß sie überall, wo fortgeschrittene Klavierspieler vierhändig musizieren, heimisch werden sollten. Man darf die Stücke unbedenklich neben die besten vierhändigen Originalkompositionen stellen, die wir von unseren deutschen Meistern besitzen. Angesichts solcher Musik werden auch diejenigen, die den ebenso bescheidenen wie gebildeten Künstler nicht gekannt haben, tief bedauern, daß er dem deutschen Kunstleben so früh entrissen worden ist. Er würde zu denen haben gehören können, die der deutschen Musik wieder sittlichen Gehalt und reine Form geben müssen. Dr. Georg Göhler.

— Aus Berlin wird das Ableben Professor Gustav Kulenkampffs gemeldet. Der Verstorbene stammte aus Bremen, wo er am 11. August 1849 geboren wurde. Anfänglich Kaufmann, nahm er später bei C. Reinthaler Musikunterricht und wurde 1879 bis 1882 Zögling der Kgl. Hochschule in Berlin, begründete einen Chorverein, leitete das Schwantzersche Konservatorium und machte sich später um die Bewegung, die soziale Lage der Musiker zu heben, verdient. Kulenkampff gehörte auch zu den Gründern des Musikpädagogischen Verbandes. Als Komponist hat er sich mit verschiedenen Opern betätigt, unter denen „König Drosselbart" (Berlin 1899) von mancher Seite auch heute noch als bühnenwirksam angesehen wird.

— In Batavia starb, wie erst jetzt bekannt wird, am 17. Januar der Pianist Albert Friedenthal im Alter von 58 Jahren. Er war ein Mann von unbezähmbarer Reiselust und hat auf seinen weiten Fahrten durch die Welt allerlei wertvolle Dinge gesammelt.

— In Meran starb, 85 Jahre alt, Joseph Leiter, der sich durch Selbststudium vom Bauernbübchen zu einem weit über seine Heimatgrenzen bekannten Musiker emporgearbeitet hat.

Erst- und Neuaufführungen

— Im württembergischen Landestheater zu Stuttgart kam Alexander Presuhns Märchenspiel „Der Geiger von Gmünd" zur erfolgreichen Uraufführung. Der Komponist, oldenburgischer Staatsbürger, wurde in Graz geboren und wirkt seit zwei Dezennien im Stuttgarter (Kgl.) Landestheater-Orchester. Die Dichtung schrieb auf Grund der Kernerschen Fassung der Legende der schwäbische Dramatiker Walter Lutz. Um ihren Kern hat er eine Liebesgeschichte gewoben, die, ohne originell zu sein, den harmlosen Stoff immerhin belebt. Die Musik Presuhns ist keineswegs umstürzlerisch, aber gut klingend und in jeder Beziehung vornehm gestaltet — was für den volkstümlichen Stoff nicht durchweg ein Vorteil ist. Aber nur ein Genie wie Weber mag wohl ungestraft das Vulgäre aufgreifen dürfen. Das sehr wirksam ausgestattete und vortrefflich wiedergegebene Werk fand starken Beifall. W. N.

— Das württembergische Landestheater bringt Anfang Mai zwei Opern-Einakter von Paul Hindemitt (Frankfurt) zur Uraufführung: „Mörder, Hoffnung der Frauen" (Kokoschka) und „Das Nusch-Nuschi" (Franz Bley). Die Musikleitung hat Fritz Busch.

— Im Landestheater Gotha soll am 10. April die Oper „Ruth" von Max Krahn zur Uraufführung kommen.

— Die Uraufführung von W. Maukes Oper „Das Fest des Lebens" in Barmen-Elberfeld ist auf den Herbst d. J. verschoben worden.

— Die Münchener Oper bereitet die Erstaufführung der Oper H. W. v. Waltershausens „Die Rauensteiner Hochzeit" vor. Sie wurde zuerst in Karlsruhe unter Cortolezis' Leitung gegeben.

— Die vierte Aufführung der neuen Oper „Ikdar" von Jos. Gust. Mraczek in der Dresdener Staatsoper wurde mit starkem Erfolg vom Komponisten selbst geleitet, der durch breitere Temponahme und durch Abdämpfung des Orchesters dabei verschiedentlich ganz neue Wirkungen erzielte.

— Dem Stadttheater in Leoben wird die hohe Ehre zuteil, „Wolferl", Szenen aus Mozarts Jugend mit Motiven seiner Musik, aus der Taufe zu heben. Als Autor dieser neuesten negativen Kunsttat wird Alois Pacheregg genannt, der Musikdirektor in Leoben ist und bisher als ernster Musiker galt.

— In Bochum wurde ein neues Werk von Aug. Reuß „Sommeridyll" für kleines Orchester zur sehr erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Johanna Dietz, die hervorragende Gesangsmeisterin, brachte an ihrem Liederabend am 2. März im Saale des Frauenklubs München neue Lieder des Bremer Tondichters Hermann Drechsler zu tiefgehender Wirkung. „Die Welle rauscht", „Es liegen Veilchen dunkelblau", „Der Bach", „Ein kleines Lied" fesseln ungemein in ihrer warmen, blühenden Melodik, in dem großen kompositorischen, satztechnischen Können, das moderne Harmonie und Ausdruckskunst mit großen Linien verbindet und Unnatur vermeidet. Drechsler wird sicher noch größere Erfolge erreichen.

— Im Schlußkonzert des Gießener Konzertvereins fand in der Stadtkirche die Bachsche Johannespassion unter der temperamentvollen Leitung von Prof. Gustav Trautmann und Mitwirkung des akademischen Gesangvereins eine geradezu vollendete Wiedergabe. Unter den Solisten zeichneten sich ganz besonders aus der in Deutschland als „der" Evangelist ebenso bekannte wie geschätzte, ausgezeichnete Tenorist Georg Walter aus Berlin, sowie die Sopranistin Thilde Walther aus Darmstadt, deren Wohlklang in der Stimme alle entzückte. Außerdem waren solistisch beteiligt Frau Altmann-Kunz (Frankfurt a. M., Alt), Herr Adolf Müller (Frankfurt a. M.) und Herr Schlembach (Darmstadt). Die Chöre standen unter Trautmanns straffer Leitung ganz auf der Höhe, insbesondere in den schwierigen dramatischen Chorpartien, wohl unterstützt durch das verstärkte staatliche Kurorchester aus Bad Nauheim, welches seine schwierige Aufgabe vortrefflich löste. Die Aufführung, für welche Herrn Prof. Trautmann die größte Anerkennung gebührt, hinterließ bei allen Zuhörern einen tiefen Eindruck.

— Eine Violoncellsonate c moll von Julius Weismann gelangte im Leipziger Gewandhause zur Uraufführung.

— Das Quartett Kleinecke spielte in Wien das Klavierquartett d moll von Richard Stöhr aus dem Manuskript.

— Die Kammermusikvereinigung der Kapelle der Berliner Staatsoper brachte ein Werk ihres 1. Geigers Adalbert Gülzow „Sommeridyll in der Heide" für Oboe, Violine, Viola und Violoncell zur Uraufführung.

— Die Klaviersonate in d moll von Gerhardt Dorschfeldt gelangte in Halle a. d. S. zur Uraufführung.

— In Erfurt erlebte ein Violinkonzert von Emil Bohnke, in dem die Gattin des Komponisten, Frau Bohnke-Mendelssohn, die Sologeige spielte, seine Uraufführung.

— Unter solistischer Mitwirkung von Mientje Lauprecht van Lammen (Frankfurt), Paul Tödten (Duisburg), H. van Helden (Düsseldorf) und Begleitung der vereinigten städtischen Orchester Elberfeld-Barmen brachte der Lenneper Gesangverein unter seinem Musikdirektor K. Friedrichs dreimal vor ausverkauftem Hause Haydns Jahreszeiten in glanzvoller Weise zur Aufführung.

— In Rottenburg brachte der hochverdiente Domchordirektor Ottenwälder das Oratorium „Die Passion" des Kufsteiner Städtischen Musikdirektors Friedrich Seitz zu einer vortrefflichen Wiedergabe. Die schöne, schlichte, aber künstlerisch wertvolle Komposition (Op. 10) ist dem Andenken Rheinbergers gewidmet.

— Das Musikkollegium in Winterthur brachte eine Symphonie von Otto Uhlmann und den symphonischen Prolog „Vineta" von Georg Häser zur Uraufführung.

Adagio.

Schweige Rede! — —
wie magst du wohl sagen,
wohin meine Seele
Musik getragen.

Heilige Sehnsucht
nach seligen Sternen; —
o Heimweh, wann werd' ich
den Heimflug erlernen.

Martin Reich.

Vermischte Nachrichten

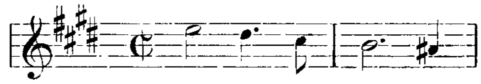
— Die T. R. entnimmt folgende zeitgemäße Mahnung dem Neißer Tagblatt: Die „Polonaise“, also der „polnische Tanz“, der zuerst nach Meyers Konversationslexikon als „Defiliercour des polnischen Adels bei der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou in Krakau (1574)“ aufgeführt wurde, war schon einmal in Vergessenheit geraten, wurde später aber wieder zu neuem Leben erweckt; er scheint nun aber reif zu sein, wenigstens in Deutschland und vollends in Oberschlesien, endgültig in der Versenkung zu verschwinden. Oder paßt die Defiliercour des polnischen Adels vor einem französischen Prinzen zu einem Fest des deutschen Volkes nicht wie die Faust aufs Auge? Ob die Form der Polonaise früher mannigfaltiger war, mag dahingestellt bleiben, zurzeit stellt sie jedenfalls nur einen Rundgang durch den Tanzsaal dar, der nur unter besonderen Umständen etwas lebhafter wird. Der Drei-Viertel-Takt der Musik ist für diesen den eigentlichen Tanz einleitenden Reigen von gar keiner Bedeutung, denn dieser könnte zu einem Marsch im Vier-Viertel-Takt, etwa unter den Klängen des Einzugsmarsches im Tannhäuser oder des Hochzeitsmarsches im Sommernachtstraum mindestens ebensogut vor sich gehen. Also fort mit der „Polonaise“, damit man nicht sagen könne, die Deutschen tanzen jetzt schon nach der polnischen Pfeife. Vielleicht haben die Herrschaften, Damen und Herren, die die Pflege der Musik und Tanzkunst zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben, die Güte, sich in dieser Sache zu äußern. Ein deutscher Name (z. B. Rundgang, Reigen) wird sich leicht finden.

— In den musikalischen Kreisen Wiens geht das Gerücht, daß ein sehr wichtiges Manuskript Anton Bruckners in das Ausland wandern solle. Es handelt sich um die Handschrift der fmoll-Messe, die nach dem eigenhändigen Vermerk Bruckners im Septemper 1868 in Linz zu Papier gebracht wurde. Ein weiterer handschriftlicher Zusatz Bruckners bezeichnet das Datum der ersten Aufführung dieser großen Messe in der Wiener Augustinerkirche. Der Eigentümer des Manuskriptes, ein an einer Wiener Lehranstalt angestellter Professor, erklärte auf Befragen, daß er dieses wertvolle Manuskript geerbt habe, und daß es sich schon lange im Besitz seiner Familie befinde. Nun wird eben der Besitzer aus Not zur Veräußerung gezwungen sein.

— Unsere frühere Mitarbeiterin Frl. May de Rüdder (Brüssel) wendet sich in einer Zuschrift gegen einen Artikel der N. M.-Z. „Beethoven in Belgien“: Beethoven ist niemals und nirgendwo in Belgien boykottiert gewesen; das Zimmer-Quartett Brüssel hat jedes Jahr, seit 1915, Quartette des Meisters gespielt, der Bach-Verein 1917 zweimal die Missa solemnis aufgeführt und am 22. November 1918, „als unsere Truppen und der König endlich wiederkamen, haben wir zwei Tage nacheinander die IX. Symphonie und Leonore III gehabt, mit Beethoven also unsere Befreiung gefeiert.“ Frl. de Rüdder erwähnt noch allerlei andere Tatsachen und vergißt auch wieder einmal die von „Manchen“ betonte belgische Nationalität Beethovens (daß der Name auch heute noch in Belgien vorkommt, ist uns bekannt) nicht und erklärt schließlich die uns aus Holland zugegangene Mitteilung als einen von dem holländischen Korrespondenten mißverstandenen Scherz — was ja immerhin nicht unmöglich ist.

— Der vom Direktorium des Leipziger Konservatoriums erbetene erhöhte Zuschuß aus sächsischen Staatsmitteln beziffert sich im Falle der Nichtdurchführbarkeit der Verstaatlichung auf mindestens 400 000 Mk. Als Begründung wird die unhaltbare Notlage der schlechtbezahlten Lehrkräfte und eine umfassende Neuorganisation (ein musikalischer Fachmann als Direktor, Hinzuziehung der Lehrerschaft zur Verwaltung, Errichtung einer Hochschule mit akademischem Charakter, ein Institut für Kirchenmusik und eine Seminarklasse) angegeben und auf die erheblichen Zuwendungen Preußens, Bayerns und Württembergs für ihre Musikhochschulen hingewiesen, die das an der Spitze marschierende Leipziger Konservatorium aus seiner führenden Stellung zu verdrängen drohen. B. E.

— Zu Weidemanns Aufsatz in Heft 8 der N. M.-Z. macht Prof. Dr. A. Prüfer in Leipzig den Zusatz, daß die angeführte melodische Wendung s'ch schon in den „Feen“ finde. Vgl. Ouvertüre (Kl.-Ausg. Heckel, Mannheim):


usw.

und das Schluß-Allegro der großen Arie A dur (Kl.-A. S. 202).

* * *

Zu unseren Bildern. Der bekannte Heidelberger Bildhauer Hans Fries hat zu Beethovens 150. Geburtstage eine Büste des Meisters geschaffen, die hohe Anerkennung gefunden hat. Es besteht der Wunsch, die Büste in Form eines Denkmals der Allgemeinheit zugängig zu machen. Es sind von ihr Gipsabgüsse durch Gebr. Trau Nachf. Hugo Reiher, Heidelberg, Brückenstr. 8, zu beziehen.

Schluß des Blattes am 11. März. Ausgabe dieses Heftes am 7. April, des nächsten Heftes am 21. April.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Violinmusik.

N. Paganini-Polo, E.: Concerto in Re magg. (I° tempo) .... colla cadenza ed acc. di Pianoforte. Carisch & Co., Mailand.

Herrmann, Willy, Op. 118: Drei leichte Vortragsstücke. 2 Mk. Zimmermann, Leipzig.

Drdla, Franz, Op. 156: Vier melodische kleine Vortragsstücke. 5 Mk. Ebenda.

Gohlisch, W. F., Op. 2: Drei Vortragsstücke. 4 Mk. Gries & Schornagel, Hannover.

— Op. 8: Scherzo für Violine und Klavier, Orchesterpartitur. 5 Mk. Ebenda.

— Op. 12: Romanze für Violine und Klavier. 3 Mk. Ebenda.

Mengelberg, Rud., Op. 7: Sonate G dur für Violine und Klavier. Tischer & Jagenberg, Köln.

Jemnitz, Alex., Op. 10: Zwei Sonaten für Violine und Klavier. 7.50 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Bücher.

Holl, Karl: Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik. 1920. Gebr. Hofer, Saarbrücken.

Instrumentalmusik.

Karg-Elert, Sigfrid: Werke für Flöte mit Klavierbegleitung. Nr. 1, 2 à 5 u. 4 Mk. Zimmermann, Leipzig.

Schönicke, Ferd.: Drei Duette für zwei Flöten. 2 Mk. Ebenda.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 14

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Deutsch-Oesterreichs künstlerische Sendung.

Von Dr. Anton Reichel (Wien).

Kaum irgendein Kulturvolk ist so wie das deutsche geneigt, die *eigenen* Leistungen zugunsten fremdländischer zu unterschätzen und herabzusetzen. Für den Franzosen, Engländer, Italiener kommt im wesentlichen doch nur das ernstlich in Betracht, was *sein* Volk gedacht, gestaltet und gewirkt hat. Die Bedeutung des Auslandes ist für ihn nur insofern wichtig, als sie ihm nützlich scheint; er kennt das Ausland, vor allem das Geistesleben des Auslandes, nur vom Hörensagen und bekundet auch wenig Bedürfnis, es kennen zu lernen; denn überzeugt, daß es ihm nichts Wesentliches bieten könne, lohnt es ihm nicht die Mühe, sich damit näher zu befassen. Gerade das Gegenteil davon charakterisiert die Wesensart des *Deutschen*: schon das Sprichwort hält bei uns von dem, was „*nicht weit her*" ist, wenig und betont damit einen Gedankengang, der jedem Ausländer völlig unverständlich bleiben muß, der es aber mit sich brachte, daß überragende Geister der Nation im eigenen Lande spät oder gar nicht jenen Einfluß auf das kulturelle und geistige Leben des Volkes erlangten, der ihnen zugekommen wäre zu Nutz und Frommen der Nation. Immer bereit, den plumpsten Täuschungen zu erliegen, haben wir nach Heldenleistungen, die die vielbesungenen Taten der Antike in Schatten stellen, mit einer wahren Wollust des Selbstherabsetzens den heuchlerischen Phrasen unserer Feinde Gehör geschenkt — und sind unterlegen. Mag dies furchtbare Geschehen auch weiten Kreisen unseres Volkes die Augen geöffnet haben, so erleben wir es dennoch nach wie vor, Tag für Tag, daß der kaum der deutschen Zunge mächtige, eingewanderte Fremde, der gänzlich unbeschwert von der im Unterbewußtsein des Deutschen verankerten stammesgeschichtlichen Entwicklungsreihe in nomadenhafter Unverantwortlichkeit dem deutschen Volke das vorzuschreiben sich unterfängt, was nur ihm selbst förderlich sein kann, von weiten Kreisen des Volkes zum Propheten erhoben wird, während der im Lande Geborene und Gewordene, der mit seinem Volke lebt und leidet, ungehört bleibt, verlacht, ja sogar verdächtigt wird. Eine Folge des unheilvollen *Kosmopolitismus*, der in der Wesensart des Deutschen fest verankert ist. Sehen wir aber ins Ausland und fragen nach jenen deutschen Geistesheroen, die auch dem Auslande ihren Stempel aufzudrücken imstande waren, so finden wir, daß es vor allem jene waren, die bewußt und unbekümmert ihr Deutschtum bekannten: *Richard Wagner* und *Bismarck* haben sich die Welt erobert nicht zuletzt, weil sie als *bewußte Deutsche* das Ausland in die Schranken forderten. Der Kosmopolitismus, der hierzulande hoch im Kurse steht, wird im Auslande nicht hoch notiert! Geistig hochstehende, von deutscher Kultur durchtränkte Juden übersehen oft, daß ihr meist stark betonter Internationalismus nur eine verschleierte Form des Nationalismus vorstellt, denn ihr Auditorium ist eben auch im Auslande, und dort vielleicht mehr als bei uns, eben nur das Ausland, soweit es von ihrer eigenen Rasse repräsentiert wird. Also ein weltumspannender Nationalismus!

Und doch: So beklagenswerte Folgen aus der Neigung zum Kosmopolitismus für die Deutschen erwuchsen und täglich erwachsen, er gehört doch zum Bilde. Wir können ihn uns nicht aus der Wesensart der Deutschen wegdenken, ohne bedeutungsvolle Züge zu verlöschen. Der Kosmopolitismus bedeutet auch eine *Stärke* der Nation. Ihm verdankt sie unendlich viel, da er den Gesichtswinkel der Deutschen so bedeutungsvoll geweitet hat im Vergleiche zu anderen Nationen.

Richard Wagner, einer jener Großen der Nation, die als *geistige Führer* noch viel zu wenig gekannt und gewürdigt werden, streift in seinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" dieses Thema. Er schreibt (Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. 8 S. 136): „Es ist das Besondere des deutschen Bildungsganges, daß er Motiv und Form seiner Bildung sich meist von außen entnimmt, daß er somit einen Bildungskomplex sich anzueignen sucht, dessen Elemente, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, ihm ursprünglich ferne liegen. Während die romanischen Völker einem bedenklichen Leben auf den Augenblick hin sich überlassen und eigentlich nichts recht empfinden, als was die unmittelbare Gegenwart ihnen bietet, *baut der Deutsche die Welt der Gegenwart sich aus den Motiven aller Zeiten und Zonen.*" Ein französischer Gelehrter, *Emile Males*, der während des Krieges eine umfangreiche Schrift: „Studien über die deutsche Kunst", verfaßte, hat diesen dem Deutschen eigentümlichen Zug ebenfalls bemerkt. Als echter Franzose war es ihm aber versagt, daraus tiefer schürfende Schlüsse zu ziehen; er bleibt an der Oberfläche der Tatsache haften und spricht den Deutschen die Kraft originellen Schaffens rundweg ab. Er übersah offenbar, daß gerade das, was er zur Verkleinerung der deutschen Wesensart anführen wollte, deren *Größe* ausmacht: die Fähigkeit, die Stoffe und Motive aller Zeiten und Zonen zum Stoffe der eigenen künstlerischen Schöpfungen zu machen, sie in durchaus *deutschem Sinne* umzudeuten und seelisch zu vertiefen, so daß sie als deren ureigenste, nur ihr Empfindungsleben widerspiegelnde Werke neu geboren werden. Wer diesen ins Weite gehenden Zug deutschen Fühlens nicht zu erfassen vermag, der ist ferne davon, das deutsche Wesen zu verstehen. Der Deutsche ist Kosmopolit; ein einzigartiges Denkmal desselben ist die in ihrer Art beispiellose Erscheinung der *deutschen* „Weltliteratur". Der Deutsche will das Fremde aber nicht „als rein Fremdes anstarren, sondern er will es ‚deutsch' verstehen".

Die *deutsche Ostmark*, in ihren Hauptzügen unser durch den Gewaltfrieden von St. Germain zusammengeschnittenes Deutsch-Oesterreich, das wir dank des „Selbstbestimmungsrechtes" nicht einmal so nennen dürfen, wurde als vorgeschobenes Bollwerk des Deutschtums gegründet. Alle jene Einbrüche *asiatischer Horden*, die die *gesamte* Gesittung des Abendlandes bedrohten, brachen hier zusammen. Diese Stellung an der *Schwelle des Orients*, als Grenznachbar Italiens verlieh dem Deutschtum der Ostmark von jeher innerhalb des Gesamtdeutschtums ein besonderes Lokalkolorit. Die natürliche Lage unseres Landes brachte es mit sich, daß wir mit fremden, zum Teil hochstehenden Kulturen in engste Berührung kamen, deren Fremdartigkeit und deren glühende Farbenpracht dem Nordländer um so berückender erschienen, als sie die tief ver-

borgene Sehnsucht nach der Ferne weckten. Viele dieser südlichen Kulturwerte wurden dem deutschen Wesen gemäß in jahrhundertelanger Arbeit assimiliert und neugeboren. Wie die Biene aus den verschiedensten Blüten nascht und daraus den Honig erzeugt, der zwar ihr ureigenstes Werk ist, an einem schwer beschreibbaren Dufte aber noch die Blumen ahnen läßt, die ihr den Stoff geliefert — so saugte sich das Deutschtum Oesterreichs an seinen von betäubender sinnlicher Pracht überquellenden Nachbarkulturen fest und baute daraus jene leichtbeschwingten Schöpfungen, die als solche etwas völlig Neues und Einzigartiges, zu den liebenswürdigsten Erzeugnissen deutschen Geistes gehören. Daß eines der größten Sagengefüge, das Nibelungenlied, in Oesterreich seinen Sänger fand, daß ein Ulrich von Liechtenstein hier seinen Minnedienst ins Abenteuerliche steigerte, darf nicht als Zufall gewertet werden, so wenig, wie daß hier die großen Meister der modernen Tonkunst, Haydn, Mozart, Schubert, dann Hugo Wolf und Anton Bruckner, um nur die allergrößten zu nennen, geboren wurden und wirkten, daß Beethoven und Brahms und manch anderer hier seine zweite Heimat fand.

Nicht unsere Aufgabe kann es sein, auch die bodenständigen Werke der deutschen Literatur aufzuzählen — Grillparzer und Lenau gehören zu den Größten der Nation —, aber die phantasievollen Schöpfungen eines Ferdinand Raimund, die klassische Posse Nestroys kann nicht verschwiegen werden, wollen wir des musikfrohen Empfindens unseres Volkes gerecht werden. Wer würde es da auch wagen, Lanner und Strauß ungenannt zu lassen? Mag heute auch die Nennung der „Wiener Operette" begreiflicherweise das Nasenrümpfen jedes ernsten Musikfreundes erregen, das dürfen wir doch nicht vergessen, daß Oesterreich, und im besonderen Wien, jene Meister der heiteren Tonkunst hervorbrachte, die dem deutschen Volke — und mit ihm der ganzen Welt — die klassischen Vorbilder schenkte. Joh. Straußens „Fledermaus", Millöckers „Bettelstudent", um nur ein paar zu nennen, gehören so wie die unabsehbare Menge von melodisch einzigartigen Schöpfungen der Tanzmusik sowohl den musikalischen Feinschmeckern, wie auch der breiten Masse des Volkes an, und dürfen deshalb nicht geringer geschätzt werden, weil ihrer Ahnen unwürdige Epigonen heute aus ihrer Kunst ein einträgliches Geschäft gemacht haben. „Was Wien . . . ganz von sich aus auch für die Kunst hervorzubringen vermag", sagt R. Wagner in seinem Organisationsplan der Wiener Hof-Oper, „bezeugen zwei der originellsten und liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der öffentlichen Kunst: die Raimundischen Zauberdramen und die Straußischen Walzer. Wollt ihr nicht Höheres, so laßt es bei diesem bewenden: es steht an und für sich bereits wahrlich nicht tief, und ein einziger Straußischer Walzer überragt, was Anmuth, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksprodukte, wie der Stephansturm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards." —

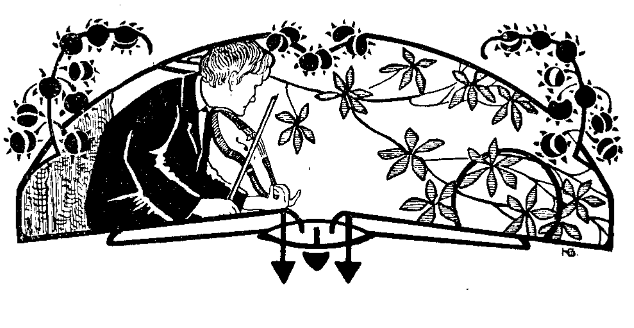
Der Umstand, daß Wien durch Jahrhunderte der Sitz eines kunstfreudigen, reichen Hofes war, kam dem Gange der Kunstentwicklung sehr entgegen und brachte manche Knospe rascher zur Entfaltung. Die Sammelfreude der Monarchen, des hohen Adels und des Klerus ließ hierzulande eine Reihe von großen Kunstsammlungen erstehen, die heute zu den bedeutendsten ihrer Art gehören. Die höfische Kunstpflege darf aber auch nicht überschätzt werden. Das Wesentliche war, daß Wien ein politischer Mittelpunkt von weitreichender Bedeutung war. Die Kunstbestrebungen, die hier zutage traten, fanden im ganzen Reiche mächtigen Widerhall. Wien war aber nicht allein der geistige Mittelpunkt Oesterreichs, es war vielmehr, mochte das politische Gefüge sich auch nach und nach noch so sehr gelockert haben, der Vorort des Deutschen Reiches. Diese Vormachtstellung sicherte der österreichischen Kunst jene breite Basis, die die Voraussetzung für ihre Entfaltung wurde. Wird ihr aber diese Basis genommen, oder wird sie ethnisch verschoben, wie das seit St. Germain einerseits durch den zunehmend drückender werdenden Abschluß Oesterreichs gegen das deutsche Mutterland, anderseits durch den andauernden Zustrom nichtdeutscher Machtfaktoren und rassenfremden Blutes in bereits beängstigender Weise geschieht, so wird jene Hochblüte deutscher Kultur, die seit Jahrhunderten in Oesterreich bodenständig wuchs, zum Schaden der deutschen Gesamtkultur erdrosselt und erstickt.

Als in der Napoleonischen Zeit das alte „heilige Römische Reich deutscher Nation" zerfallen war, und als nach dem deutschen Bruderkriege von 1866 die politische Vormachtstellung Oesterreichs endgültig verloren gegangen war, blieb doch die kulturelle Einheit zwischen Oesterreich und dem deutschen Reiche erhalten; sie fand erst recht bewußte Pflege, als Bismarcks überragendes politisches Genie die getrennten deutschen Staaten in einem Bündnis auf Leben und Tod vereinte. Erst als der Popanz von der „Selbstbestimmung der Nationen" uns für die Gewaltfrieden von Versailles und St. Germain gefügig gemacht hatte, wurde brutal und sinnlos auseinandergerissen, was organisch zusammengehört und naturnotwendig zueinander strebt: das Deutsche Reich und das auf sich allein angewiesene, lebensunfähige und der planmäßigen Entdeutschung preisgegebene Deutsch-Oesterreich!

Es hieße sich einer gefährlichen Selbsttäuschung hingeben, wollten wir uns angesichts der namentlich auf musikalischem Gebiete überreichen Betätigung verleiten lassen, die Gefahren für überwunden zu halten. Gewiß, die Betriebsamkeit ist reger denn je und alle Säle sind täglich trotz der enormen Preise überfüllt. Das bodenständige Volk, jene gebildete Mittelschicht aber, die bisher vor allem die Trägerin der künstlerischen Tradition darstellte, ist heute kaum mehr daran beteiligt. Snobs, Fremde und die Menge der über Nacht Reichgewordenen sind jedenfalls in überwiegender Mehrheit die tonangebenden Kreise geworden, die, ringen sich auch wirklich wieder bodenständige schöpferische Kräfte durch, kaum das Organ besitzen dürften, mitzufühlen, was jene künstlerisch zu sagen haben. Die wirkliche künstlerische Produktivität ist aber auch noch dadurch bedroht, daß jene völkischen Kreise, an die sich die heimatgeborene Kunst wendet, nicht mehr in der Lage sind, geistige Werte zu entlohnen. Die größte Gefahr, die im „Reich" viel zu wenig beachtet wird, ist aber die immer größer werdende Valutadifferenz zwischen Krone und Mark, die uns immer mehr vom Mutterlande isoliert. Ist es heute doch kaum mehr möglich, ein deutsches Buch zu kaufen, und die heranwachsende Jugend ist oft nicht mehr in der Lage, ihren Goethe oder ihren Beethoven selbst zu besitzen; von modernen Werken gar nicht zu reden. Dieser Zustand verurteilt unser Geistesleben langsam aber sicher zum Verdorren.

Nur der Anschluß an das Deutsche Reich, das trotz des unglücklichen Ausganges des Krieges noch groß und achtunggebietend dasteht, kann Oesterreich aus seinen Nöten erretten. Die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit des deutschen Mutterlandes mit seinem unerschöpflichen Born reinsten Volkstums kann die nötige Gewähr bieten, daß das geistige Leben in Oesterreich auf seiner Höhe erhalten bleibt und weiter der deutschen Gesamtkultur jene mit einer stärkeren Sinnlichkeit ausgestatteten, leichterbeschwingten Schöpfungen schenkt, die der ernsteren nordischen Produktion so wohltätig die Wage halten, deren Verlust aber der deutschen Gesamtkultur eine unheilbare Wunde schlagen würde.

Es kann Oesterreich ohne Anschluß an das Reich nicht weiter „Oesterreich" bleiben; aber auch das Reich kann, soll die deutsche Gesamtkultur nicht Schaden leiden, Oesterreich nicht dauernd missen!



Die 19stufige Skala.

Eine natürliche Erweiterung unseres Tonsystems.

Von Univ.-Prof. Dr. Joseph Würschmidt (Erlangen).

In einer früheren Untersuchung habe ich mich mit der Frage befaßt, ob durch Einführung von Viertel- oder von Sechsteltönen unser Tonsystem in natürlicher Weise erweitert werden kann, wenn man gleichzeitig an den Intervallenfolgen unserer Dur- und Molltonleiter festhält, und bin zu einem negativen Resultat gekommen. Ich habe mir nun die Frage vorgelegt, in welcher Weise eine **natürliche** Erweiterung möglich wäre, und erlaube mir, das Resultat meiner Ueberlegungen mitzuteilen, wobei ich auf die Ausführungen in der vorigen Arbeit zum Teil Bezug nehme.

Die C dur-Tonleiter (natürliche diatonische Skala) ist bekanntlich durch folgende Intervallenfolge gekennzeichnet: großer Ganzton, kleiner Ganzton, großer Halbton, großer Ganzton, kleiner Ganzton, großer Ganzton, großer Halbton oder durch die Intervallzahlen:

5115; 4576; 2803; 5115; 4576; 5115; 2803.

In der gleichschwebend temperierten Stimmung teilt man die Skala in 12 gleichgroße Halbtöne, d. h. man vernachlässigt den Unterschied zwischen dem großen und dem kleinen Ganzton und setzt den Halbton genau gleich einem halben Ganzton; man hat also die Intervallenfolgen

5017,2; 5017,2; 2508,6; 5017,2; 5017,2; 5017,2; 2508,6.

Weitere Unterteilungen des Halbtones 2508,6, sei es in 2 oder 3 Teile (Viertel- oder Sechsteltöne), können, wie gezeigt, keine Erweiterung unseres Tonsystems bieten; denn die Durtonleiter muß ja stets die gleichen Intervalle wieder aufweisen, gleichgültig von welchem Ton aus man sie beginnen läßt.

Es liegt nun nahe, an eine Einteilung der Oktav in 18 Töne, d. h. an die Einführung von Dritteltönen zu denken; untersuchen wir, was sich dann ergibt. Das Intervall des Ganztones (5017,2) ist dann gleich 3 Dritteltönen, bleibt also bestehen; ebenso dasjenige der großen Terz, das gleich 2 Ganztönen oder 6 Dritteltönen ist; das Intervall der Quart, das gleich $2^1/_2$ Ganztönen ist, würde gleich $7^1/_2$ Dritteltönen zu setzen sein, d. h der Ton F findet sich nicht in unserem Dritteltonsystem; man ist also gezwungen, das Intervall E—F, das nur gleich einem Halbton ist, gleichfalls wie die Ganztöne in Drittel zu teilen, d. h. hier die Sechsteltöne einzuführen. Von F nach G, ebenso von G nach H genügt wieder die Teilung in Dritteltöne, H—C' wäre wieder in Sechsteltöne zu teilen.

Die Teilung in 18 Töne läßt sich demnach nicht durchführen, sondern sie führt von selbst zur Teilung in 36 Töne, die wir schon früher untersucht haben. Auch Busoni hat mit Recht darauf hingewiesen, daß wir bei Einführung der 18stufigen Skala unsere bisherigen Halbtöne aufgeben müßten. Wollen wir diese aber beibehalten, so kommen nur Teilungen der ganzen Oktav in Vielfache von 12, also zunächst in 24 und 36, in Betracht, und diese liefern nichts Neues.

Wie aber kann eine andere Teilung der Oktav gewonnen werden, bei der doch die Annäherung an die natürliche Skala erhalten bleibt?

Es ist klar, daß der Unterschied zwischen großem und kleinem Ganzton nicht zu berücksichtigen ist, da er nur ein Komma beträgt. Das Verhältnis zwischen natürlichem Ganzton und Halbton ist annähernd 51 : 28 = 1,82, während wir in unserer Halbtonskala für dieses Verhältnis 50 : 25 = 2 : 1 wählen. Das nächste Verhältnis zweier einfacher Zahlen, das dem Wert 1,82 am nächsten steht, wäre 3 : 2 = 1,5, das zweitnächste 5 : 3 = 1,66 . . .

Wählen wir das Verhältnis 3 : 2, so wäre also der „Ganzton" in 3, der „Halbton" in 2 Teile zu teilen, da in der Oktav 5 „Ganztöne" und 2 „Halbtöne" vorkommen, so wären in der ganzen Oktav 5 · 3 + 2 · 2 = 19 Töne zu wählen. Das zweitnächste Verhältnis zweier einfacher Zahlen, das dem Wert 1,82 nahe kommt, ist 5 : 3 = 1,66 . . . Folglich wären in der ganzen Oktav 5 · 5 + 2 · 3 = 31 Töne zu wählen. Von einer Untersuchung über dieses System sei hier abgesehen, da es der technischen Ausführung sicher manche Schwierigkeiten bieten würde Die Intervallzahl dieser 19stufigen Skala ist somit 30 103 : 19 = 1584,37. Also ergibt sich für den „Ganzton" 3 · 1584,37 = 4753,11, für den „Halbton" 2 · 1584,37 = 3168,74. Der „Ganzton" der 19stufigen Skala liegt also zwischen dem natürlichen großen und kleinen Ganzton, der „Halbton" ist etwas größer als der natürliche große Halbton.

In der folgenden Tabelle 1 sind die Tonhöhenzahlen der natürlichen, 12stufigen und 19stufigen C dur-Skala zusammengestellt, sowie die Differenzen der beiden letzteren gegen die ersteren berechnet.

Tabelle 1.

Natürl. Skala	12stuf. Skala	Diff.	19stuf. Skala	Diff.
c = 0	C = 0	0	0	0
d = 5 115	D = 5 017	— 98	4 753	— 362
e = 9 691	E = 10 034	+ 343	9 506	— 185
f = 12 494	F = 12 543	+ 49	12 675	+ 181
g = 17 609	G = 17 560	— 49	17 428	— 181
a = 22 185	A = 22 577	+ 392	22 181	— 4
h = 27 300	H = 27 594	+ 294	26 934	— 366

Die Annäherung an die natürliche Skala ist, wie man sieht, eine ziemlich gute; kein Intervall weicht um mehr als 1 Komma ab. Bei Quart und Quint ist zwar die Abweichung etwas größer als bei der 12stufigen Skala, aber immer noch kleiner als $^2/_5$ eines Kommas, ebenso weicht die Sekund etwas mehr ab. Die Septime ist um wenig mehr als ebensoviel kleiner, wie sie bei der 12stufigen größer ist als die natürliche Septime; die Terz ist etwas kleiner als die natürliche, während die der 12stufigen bedeutend größer als die natürliche ist. Die Sext stimmt fast ganz genau mit der natürlichen überein.

Die Uebereinstimmung bezw. Annäherung ist somit wohl ebensogut als die der 12stufigen Skala, so daß die 19stufige Skala ihre Berechtigung hat

Die folgende Tabelle 2 enthält die Noten dieser Skala samt ihren Tonhöhenzahlen.

Tabelle 2.

C	= 0	$Eis_1 = Fes_1$	= 11 091	A	= 22 181
$Cis_1 = Des_2$	= 1 584	F	= 12 675	$Ais_1 = B_2$	= 23 765
$Cis_2 = Des_1$	= 3 169	$Fis_1 = Ges_2$	= 14 259	$Ais_2 = B_1$	= 24 350
D	= 4 753	$Fis_2 = Ges_1$	= 15 844	H	= 26 934
$Dis_1 = Es_2$	= 5 337	G	= 17 428	$His_1 = Ces_1$	= 28 518
$Dis_2 = Es_1$	= 7 922	$Gis_1 = As_2$	= 19 012	C'	= 30 103
E	= 9 506	$Gis_2 = As_1$	= 20 597		

Errichtet man nun die Durtonleiter auf dem Grundton G, so tritt als neuer Ton Fis_1 auf, beginnt man mit D, Fis_1 und Cis_1, und so fort bei A-, E- und H dur, bei denen noch Gis_1, Dis_1 und Ais_1 nacheinander dazukommen. Der Quintenschritt von H nach aufwärts führt zu Fis_1; als neuer Ton kommt in der Fis_1 dur-Tonleiter Eis_1 hinzu. In der Cis_1 dur-Tonleiter His_1, in der Gis_1 dur-Tonleiter Fis_2 (an Stelle von fisis!) usw. derart, daß an Stelle aller einfach erhöhten oder erniedrigten Töne die mit dem Index 1, an Stelle der doppelt erhöhten oder erniedrigten die mit dem Index 2 treten. Das System der Tonarten kann hier natürlich über His_1 hinaus fortgesetzt werden, indem der Quintenschritt nach oben nach Fis_2 führt; hier tritt Eis_2 auf, das enharmonisch gleich F ist.

In der Tabelle 3 sind alle Durtonarten zusammengestellt; die enharmonisch zu verwechselnden stehen unmittelbar zusammen.

Tabelle 3.

System der Durtonarten der 19stufigen Skala.

C dur	C	D	E	F	G	A	H
G dur	G	A	H	C	D	E	Fis$_1$
D dur	D	E	Fis$_1$	G	A	H	Cis$_1$
A dur	A	H	Cis$_1$	D	E	Fis$_1$	Gis$_1$
E dur	E	Fis$_1$	Gis$_1$	A	H	Cis$_1$	Dis$_1$
H dur	H	Cis$_1$	Dis$_1$	E	Fis$_1$	Gis$_1$	Ais$_1$
{ Fis$_1$ dur	Fis$_1$	Gis$_1$	Ais$_1$	H	Cis$_1$	Dis$_1$	Eis$_1$ }
{ Ges$_2$ dur	Ges$_2$	As$_2$	B$_2$	Ces$_2$	Des$_2$	Es$_2$	Fes$_1$ }
{ Cis$_1$ dur	Cis$_1$	Dis$_1$	Eis$_1$	Fis$_1$	Gis$_1$	Ais$_1$	His$_1$ }
{ Des$_2$ dur	Des$_2$	Es$_2$	Fes$_1$	Ges$_2$	As$_2$	B$_2$	Ces$_1$ }
{ Gis$_1$ dur	Gis$_1$	Ais$_1$	His$_1$	Cis$_1$	Dis$_1$	Eis$_1$	Fis$_2$ }
{ As$_2$ dur	As$_2$	B$_2$	Ces$_1$	Des$_2$	Es$_2$	Fes$_1$	Ges$_1$ }
{ Dis$_1$ dur	Dis$_1$	Eis$_1$	Fis$_2$	Gis$_1$	Ais$_1$	His$_1$	Cis$_2$ }
{ Es$_2$ dur	Es$_2$	Fes$_1$	Ges$_1$	As$_2$	B$_2$	Ces$_1$	Des$_1$ }
{ Ais$_1$ dur	Ais$_1$	His$_1$	Cis$_2$	Dis$_1$	Eis$_1$	Fis$_2$	Gis$_2$ }
{ B$_2$ dur	B$_2$	Ces$_1$	Des$_1$	Es$_2$	Fes$_1$	Ges$_1$	As$_1$ }
{ Eis$_1$ dur	Eis$_1$	Fis$_2$	Gis$_2$	Ais$_1$	His$_1$	Cis$_2$	Dis$_2$ }
{ Fes$_1$ dur	Fes$_1$	Ges$_1$	As$_1$	B$_2$	Ces$_1$	Des$_1$	Es$_1$ }
{ His$_1$ dur	His$_1$	Cis$_2$	Dis$_2$	Eis$_1$	Fis$_2$	Gis$_2$	Ais$_2$ }
{ Ces$_1$ dur	Ces$_1$	Des$_1$	Es$_1$	Fes$_1$	Ges$_1$	As$_1$	B$_1$ }
{ Fis$_3$ dur	Fis$_2$	Gis$_2$	Ais$_2$	His$_1$	Cis$_2$	Dis$_2$	Eis$_2$ }
{ Ges$_1$ dur	Ges$_1$	As$_1$	B$_1$	Ces$_1$	Des$_1$	Es$_1$	F }
{ Cis$_2$ dur	Cis$_2$	Dis$_2$	Eis$_2$	Fis$_2$	Gis$_2$	Ais$_2$	His$_2$ }
{ Des$_1$ dur	Des$_1$	Es$_1$	F	Ges$_1$	As$_1$	B$_1$	C }
{ Gis$_2$ dur	Gis$_2$	Ais$_2$	His$_2$	Cis$_2$	Dis$_2$	Eis$_2$	Fis$_3$ }
{ As$_1$ dur	As$_1$	B$_1$	C	Des$_1$	Es$_1$	F	G }
{ Dis$_2$ dur	Dis$_2$	Eis$_2$	Fis$_3$	Gis$_2$	Ais$_2$	His$_2$	Cis$_3$ }
{ Es$_1$ dur	Es$_1$	F	G	As$_1$	B$_1$	C	D }
{ Ais$_2$ dur	Ais$_2$	His$_2$	Cis$_3$	Dis$_2$	Eis$_2$	Fis$_3$	Gis$_3$ }
{ B$_1$ dur	B$_1$	C	D	Es$_1$	F	G	A }
{ Eis$_2$ dur	Eis$_2$	Fis$_3$	Gis$_3$	Ais$_2$	His$_2$	Cis$_3$	Dis$_3$ }
{ F dur	F	G	A	B$_1$	C	D	E }
{ His$_2$ dur	His$_2$	Cis$_3$	Dis$_3$	Eis$_2$	Fis$_3$	Gis$_3$	Ais$_3$ }
{ C dur	C	D	E	F	G	A	H }

Damit ist aber der Kreis der Durtonarten geschlossen, indem die letzte His$_2$dur wieder in C dur übergeht. In dieser Weise sind alle 19 Durtonarten durch Quintenschritte nach aufwärts entstanden; das System ist somit in sich geschlossener als das der 12stufigen Skala. Die entsprechenden Betrachtungen gelten selbstverständlich für die Molltonarten.

Die technische Durchführung der 19stufigen Skala dürfte bei den Saiteninstrumenten keinen besonderen Schwierigkeiten begegnen, aber auch beim Klavier und den anderen Tasteninstrumenten möglich sein. Es wäre etwa die Zahl der schwarzen Tasten derart zu vermehren, daß zwischen C und D, D und E, F und G, G und A, A und H je zwei direkt nebeneinander liegende schwarze Tasten, zwischen E und F, H und C je eine schwarze Taste eingeschaltet würde. Die weißen Tasten würden nach wie vor der C dur-Skala entsprechen.

Zusammenfassung.

Eine Einteilung der Oktav in 19 Töne mit gleichen Abständen stellt eine natürliche Erweiterung unseres Tonsystems vor. Der „Ganzton" ist dann gleich 3, der „Halbton" gleich 2 Tönen dieser Skala zu setzen. Die Uebereinstimmung mit der natürlichen diatonischen Skala ist ebensogut gewahrt wie bei der 12stufigen Skala. Das System der Tonarten wird allein durch Quintenschritte nach aufwärts zu einem vollständig in sich geschlossenen von 19 Tonarten.



Ponchielli und sein Werk.

Von Dr. von Trotta-Treyden.

Das eigenartige Geschick, das Italien dem Komponisten der „Gioconda" und des „Figliulo prodigo" bereitet hat, läßt es als eine ehrende Pflicht erscheinen, das Wirken und Schaffen des Cremoneser Meisters einmal in vollem Umfange einer Betrachtung zu unterziehen. Denn zu seiner Zeit galt Ponchielli als der Besten einer und wurde selbst durch Verdis Ruhm nicht in den Schatten gestellt. Erst als die Kämpfe für und wider Wagner das ganze Musikleben in Anspruch nahmen, legte man ihn, der früh gestorben war, beiseite. Da er neben Geringerem auch viel Vorzügliches geleistet hat, so wird dies Vergessen dem Publikum zum Vorwurf gemacht werden müssen oder denen, die das Musikleben leiten. Wohl haben die vorzüglichsten Kritiker und mancher Kunstfreund sich bemüht, seine Werke wieder zu beleben, stießen aber auf Teilnahmslosigkeit; ja der Verlag Riccordi weigerte sich, einzelne noch unveröffentlichte Werke, die nur er besaß, im Druck erscheinen zu lassen. Dies spiegelt auch die Interessenlosigkeit der beteiligten Kreise Italiens wider. Und nur vereinzelt stehen solche Männer wie Tebaldini da, der am Konservatorium zu Rom als obligatorisches Examenthema ein Thema aus „Marion Delorme" gab. Vereinzelt blieben solche Feiern wie die 25jährige Wiederkehr seines Todestages in Cremona. Will sich nun ein Studierender über den Begründer des modernen lyrischen Dramas in Italien unterrichten, so findet er kaum irgendeine Literatur über ihn. Die besten Kritiken gab die „Gazetta musicale" von Mailand jeweilens zu den ersten Aufführungen der Werke. Sieben Opern sind bei Riccordi erschienen. Die Festnummer der „Independente" vom 18. September 1892, die Artikel über ihn in der „Gazetta musicale" von Mailand vom 16. Januar 1896 (von Tebaldini), in den „Interessi Cremonesi" vom 22. Mai 1911, der „Provinzia" (Corriere di Cremona) vom 21., 22., 25. und 26. Mai 1911, der „Cronaca musicale" des Andrea d'Angeli aus Pesaro vom Januar 1911 und der „Musica" (Rom) vom 19. Januar 1913 geben interessante nähere Auskünfte über ihn. Im Annuario des Paloschi und in Riemanns Musiklexikon findet man die genauen Daten. Eine Kritik der „Gioconda" steht im „Dictionnaire des Opéras" von der Hand Pougins, und im 4. Band der „Modernen Oper" von Eduard Hanslick in seiner einseitigen Weise. Einen liebenswürdigen, aber nicht erschöpfenden Artikel über Ponchiellis Leben setzte Arthur Pougin in den Ergänzungsband der Biographien von Fétis. Eine zusammenfassende Würdigung habe ich 1914/15 in der „Cronaca musicale" zu geben versucht. Das Schlimmste, was ihm geschehen konnte, war der kurze Absatz in Eitners sonst so ausführlichem biographischen und bibliographischen Quellenlexikon über einen A. Ponchielli, von dem eine „Lamentazione 3a pel Mercoledi Santo" in Bergamo existiere. Hinter dem A stehen mehrere Punkte, die wohl andeuten sollen, daß der genaue Vorname unbekannt sei: Lieber hätte Eitner ihn gar nicht erwähnen sollen, da diese kurze Notiz nur irreführen kann.

I.

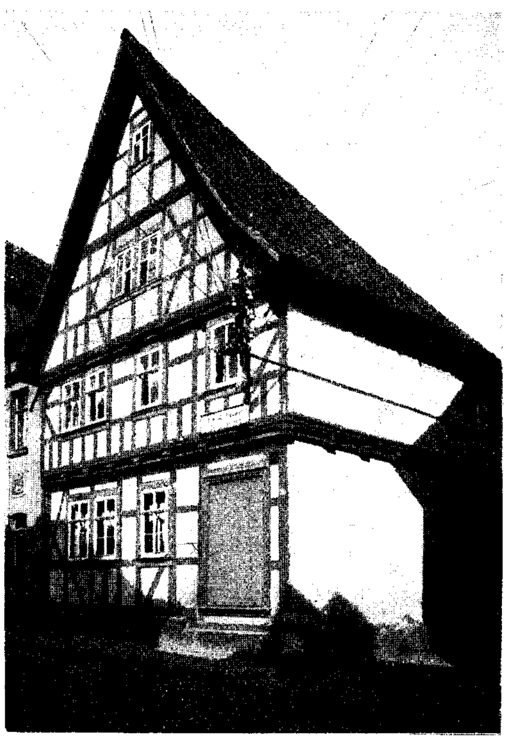
Amilcare Ponchielli wurde am 1. September 1834 in Paderno-Fasolare, dem heutigen Paderno Cremonese, in der Nähe von Cremona geboren. Seine Eltern besaßen ein kleines Geschäft mit Lebensmitteln und ein Café daneben, das nicht recht ging. So verdiente sich der Vater notgedrungen noch etwas hinzu, indem er Schule hielt und die Orgeln in den Kirchen der Umgegend stimmte. Hieraus kann man folgern, daß der Knabe ihn früh beim Orgelspiel gehört haben wird, wodurch wohl so frühzeitig das Talent in ihm geweckt wurde; denn schon im November 1843, als er neun Jahre alt war, sandten ihn seine Eltern auf das Konservatorium in Mailand, wo er seine erste und sehr gründliche Ausbildung erhielt. In den ersten fünf Jahren hatte er dort Antonio Cagnoni als Mitschüler, der älter als er (1828 geboren) und von bedeutend lebhafterem, weltbejahendem Sinne war. 1848 verließ Cagnoni

das Konservatorium und wurde der angesehene Komponist von unzähligen komischen Opern in denselben Jahrzehnten, in die Ponchiellis musikalisches Wirken fällt. Mit 15 Jahren schrieb Ponchielli hier eine „Sinfonia campestre“ (die 1911 in Cremona an seinem 25jährigen Todestage gespielt wurde) und später eine Arie für Sopran, ein Terzett und ein Quartett für Hoboe, Flöte und Klarinetten, das im Mai 1911 im Theater Ponchielli in Cremona gespielt wurde. Hier am Konservatorium in Mailand entstand auch sein erstes Werk, eine wenig bedeutende Jugendarbeit. Es ist dies „Il sindaco Babbeo“, das er mit zwei anderen Komponisten zusammen verfaßte. Erst mit 20 Jahren verließ er das Konservatorium. Ihm fehlten Mut und Selbstvertrauen, um sich in Mailand selbst seinen Weg zu bahnen und einen Namen zu schaffen. So kehrte er in seine Heimat zurück und wurde für das klägliche Jahresgehalt von 240 Lire Organist an der Kirche Sant Imerio in Cremona. Dann nahm er in Piacenza die Stelle eines Kapellmeisters der Nationalgarde an. Aber schon wenige Monate darauf erhielt er dieselbe Stelle in Cremona, wo er nun die erste Zeit seines Schaffens zubrachte. Als er hier in Armut und Not über seiner ersten Oper saß, da war es der Musikkritiker Bertolo Piatti, der ihm unentwegt mit Rat und Tat zur Seite stand. Dieses erste Werk war das Melodrama „I promessi sposi“, mit dem er am 30. August 1856 in dem Theater Concordia in Cremona debütierte. Er hatte den Stoff dem bekannten Romane Manzonis entlehnt. Die Dichter Joseph Aglio und Dr. Cesar Stradivari hatten ihm das unglückselige Libretto noch rechtzeitig zurechtgemacht. Später hat er, wie wir weiter unten sehen werden, dies Drama vollkommen umgearbeitet. Für eine zweite Oper wollte er ein besseres Libretto haben und wandte sich deshalb an Themistokles Solera, der darin Ruf besaß. Zwar lieferte ihm dieser zwei Akte zu einer Oper „La stella del monte“, verlangte aber beide wieder zurück, als Ponchielli mit der Zahlung nicht pünktlich genug sein konnte. In die erste schwere Zeit des Ringens um einen Bühnenerfolg fällt nun noch 1858 die bittere Enttäuschung, die er mit seinem „Bertrand de Born“ erleben mußte. Filiberto Valegno hatte ihm ein ganz originelles Textbuch verfaßt. Dies komponierte Ponchielli zum größten Teil. Als sich ihm nun eine gute Gelegenheit bot, die Oper am Theater Carignano in Turin aufführen zu lassen, schloß er mit dem Impresario, einem Neapolitaner, einen Kontrakt. Er fuhr auch selbst hin und hoffte, daß die Proben beginnen würden. Aber immer wieder wurde er hingehalten, ohne daß Proben stattfanden. Endlich griff Piatti ein. Er brachte auch Proben zustande, die aber so elend waren und jeder Beschreibung spotteten, daß Ponchielli die Aufführung nun nicht mehr gestatten wollte. Aber der Impresario ließ sich auch hierauf nicht ein; denn er wollte das von Ponchielli eingezahlte Geld nicht wieder herausgeben. In Verzweiflung über die neuen Schikanen ging Ponchielli so weit, daß er sich das Leben nehmen wollte. Aber die Energie Piattis löste die Angelegenheit nun doch noch: Ponchielli erhielt die Partitur zurück, die sich heute wohl im Besitze seines Sohnes Hannibal in Mailand befindet, und verlor sein Geld, der Impresario war zufrieden, und Ponchielli fuhr aufs tiefste gekränkt nach Cremona zurück. Erst am 19. Januar 1861 erschien wieder auf der Bühne der Concordia ein lyrisches Drama von ihm: „Die Savoyardin“, das er 16 Jahre später als „Lina“ umgearbeitet in Mailand aufführen ließ. Die Aufführung der „Savoyardin“ brachte ihm einen gewissen Triumph und eine gute Einnahme. Am Morgen nach der ersten Vorstellung — es war kalt und regnerisch — eilte Ponchielli zur Kirche des Boschetto, um den alten Organisten Marenghi zu vertreten, der krank geworden war. Es war eine Handlung der Einfachheit und Güte seines Wesens, die ihm die Herzen so vieler gewann. Der patriotische Enthusiasmus stand damals auf der Höhe. Ein Ausfluß dieser Stimmung ist Ponchiellis Kantate „Italien“, die er für die Sängerin Angelica Moro schrieb; ihre Worte waren von Professor Bolla. Kaum weniger Mißgeschick als „Bertrand de Born“ brachte dem Meister die nächste Oper: „Roderich, der letzte Gotenkönig“. Kaum hatte er sie vollendet und war ihretwegen nach Mailand gefahren, als er einen schweren Unfall erlitt. Er stürzte infolge seiner Kurzsichtigkeit oder Zerstreutheit bei einem einsamen Spaziergang kopfüber von der Festungsmauer. Die Gendarmen, die ihn fanden, hielten ihn für einen Schmuggler und behandelten ihn darum wenig gut. Blutüberströmt, zerschunden und mit einem verrenkten Fuße wurde er ins Krankenhaus gebracht. Unterdessen wurde der „Roderich“ in Piacenza eingeprobt. Kaum war Ponchielli wieder gesund, so erkrankte der Bariton. Trotzdem ging die Oper 1864 in Szene. Ein anderer Bariton wurde herbeigerufen. Dieser stirbt an einem Schlag am Abend der Aufführung kurz bei Beginn der Vorstellung. So waltete das Verhängnis auch über diesem Stück. Riccordi, der das Manuskript erworben hatte, weigerte sich stets, es drucken zu lassen. Nur einmal wurde es im Theater Carcano in Mailand im Jahre 1888 als Erinnerungsfeier auf Wunsch der Witwe mit gutem Erfolge aufgeführt, blieb aber dann trotz der begeisterten und gerechten Kritik Soffredinis liegen. Einzelne Partien der Partitur sind — mitten unter Sätzen barocken Stils — vortrefflich gelungen, wie z. B. die Ouvertüre und der Triumphhymnus im 2. Akt, den Ponchielli für den Einzug König Viktor Emanuels in Piacenza geschrieben hatte, und die ganze Schlußszene des 3. Aktes. Ein paar Jahre später schrieb Ponchielli die Musik für ein Ballett, das am 15. August 1867 in Viterbo auf die Bühne kam. Voraus erwähnen will ich hier ein anderes Ballett „Il Genio della Montagna“, das 1874 im Theater zu Canobbia mit seiner Musik erschien, deren Manuskript sein Sohn Hannibal besitzt und das auf der musikalischen Abteilung der Ausstellung zu Parma 1913 zu sehen war. Bis zum Jahre 1872 hat Ponchielli also keinen großen Erfolg zu verzeichnen gehabt, der ihn aus der Dunkelheit ans Licht des Ruhmes gezogen hätte; er hatte gerade nur die Gunst des Publikums in den kleinen Städten errungen.

II.

Dies wurde anders mit dem Jahre 1872. Eine große Bewegung war durch die musikalische Welt gegangen. Richard Wagners Werke hatten Freunde und Feinde seiner Kunst überzeugt, daß von nun an jeder Komponist sich der von Wagner neu gewiesenen Bahnen bedienen mußte, daß es absurd sei, technisch und stilistisch ihn hinwegleugnen zu wollen. Man mußte mit ihm rechnen und den weiten Horizont, den er der Kunst gesteckt hatte, nun durchlaufen, um das neue Gebiet kennen zu lernen. 1865 wurde „Tristan und Isolde“ und 1868 „Die Meistersinger von Nürnberg“ in München aufgeführt. Da ging das größte musikalische Genie, das Italien aufzuweisen, Giuseppe Verdi, zu den Anhängern Wagners über, indem er die allmächtige Behandlung des Orchesters von Wagner lernte. 1871 erschien seine „Aida“ und wirkte nicht wenig revolutionär auf die italienischen Komponisten rings um ihn. Auch wirkten hier auf Verdi der Einfluß der französischen Großen Oper mit ihrer größeren Pracht und Effekthascherei, Halévy und Meyerbeer; doch neben vielem alten Zopf warf er auch vieles von der alten italienischen melodiösen Einfachheit über Bord. Verdis Verehrer, zu denen Ponchielli zählte, mußten nun umlernen. Und das war nur zu ihrem Besten; denn die neue Richtung brachte eine sauberere, reinlichere, technische Behandlung, eine schärfere Ausprägung des Dramatischen. Und gerade Ponchiellis Stärke liegt in einer sehr guten Schulung, in seiner geschickten Handhabung des Orchesters bei dem Zusammenwirken von Stimmen und Instrumenten. Bei seinem vorzüglichen technischen Können war er doch ein vortrefflicher Harmonist und schöpfte stets aus einem unversiegbaren Schatz typisch italienischer Melodien. Der indirekte Einfluß Wagners hat ihn bedeutend gefördert, der unmittelbare Einfluß Verdis aber hat ihn zu vielen Anklängen hingerissen, so daß der Hörer oft an Verdi gemahnt wird. In dieser Zeit der neuen Strömung nahm Ponchielli sein Melodrama „I promessi sposi“ wieder vor und arbeitete es ganz um. Es sollte auf dem neueingeweihten Theater Dal Verme in Mailand gegeben werden und mußte deshalb dessen moderneren Anforderungen genügen. Dadurch, daß er den größten Teil des ersten Aktes und den ganzen dritten Akt ersetzte, verlor das Stück die Einheitlichkeit.

Trotzdem wirkte es, als es am 5. Dezember 1872 auf der neuen Bühne erschien, mächtig auf das Publikum. Denn es stak ein ganz eigenartiger frischer Zauber in ihm, als sei es das Erstlingswerk eines ebenerwachten Talentes. Schon klingt ein „Motiv“ im Präludium an, wenn man das so nennen will. Es erscheint bei dem ersten Zusammentreffen von Luzia und Renzo und auch später wieder. Gleich vom ersten Akt an überrascht die gewandte Beherrschung der Mischform von Rezitativ und Kantilene, die er von ihrem Begründer Meyerbeer gelernt hat. Von mächtiger und packender Kraft ist das große Gemälde der Pest. Arthur Pougin führt eine Kritik der Mailänder Zeitung an, die den Erfolg des bisher unbekannten Meisters mit aufrichtigem Lobe anerkennt und vor allem seinen einfachen, vornehmen Charakter hervorhebt, der sich stets so bescheiden zurückhielte. Denn durch Künstlerbescheidenheit waren die Italiener nie verwöhnt. Diese Aufführung war der erste große Erfolg Ponchiellis. Nun kamen die Theaterdirektoren kleinerer Städte zu ihm und baten ihn, Opern für ihre Theater zu schreiben. Doch er nahm einen Auftrag der Scala an und schrieb das Ballett „Le due gemelle“ (Prolog und 6 Akte), das am 8. Februar 1873 erschien. Riccordi, der große Mailänder Musikverlag, gab den Klavierauszug in drei Monaten in drei Auflagen heraus. Die Tänze waren von Pallerini choreographiert. Außer der „Danza sacra“ und dem wirkungsvollen Marsch im letzten Akte ist aber auch dieses reizende Stück der Vergessenheit anheimgefallen. Noch andere Werke erschienen in demselben Jahre. Das erste war ein Trauermarsch für Militärmusik zur Leichenfeier Manzonis am 29. Mai 1873 in Mailand. Ihm folgte auf dem Theater dal Verme im September das Ballett „Clarina“, das keinen Erfolg zeitigte, und endlich die musikalische Posse „Il parlatore eterno“, dessen Text von Ghislanzoni war. Sie wurde am 18. Okt in Lecco im Teatro Sociale mit großem Erfolge gegeben, wo der Bariton Ignazio Viganotti die schwierige Hauptrolle sang.



Geburtshaus von Michael Praetorius zu Kreuzburg (Thüringen).
Phot. Wilhelm Müller, Kreuzburg

Doch nun erschien am 7. März des folgenden Jahres (1874) ein großes lyrisches Drama „Die Litauer“ in der Scala. Dem Texte, der wieder von Antonio Ghislanzoni war, lag Mickiewiczs „Conrad Wallenrod“ zu Grunde. Hier entfaltete Ponchielli seine ganze Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit in der Ausarbeitung der Partitur. Dazu kam ihm auch der gut gewählte Text zu Hilfe. In dem Prolog, der den drei Akten vorhergeht, stimmt die Litauenfürstin Aldona im Kreise ihrer Frauen ein großartiges, würdevolles Gebet an, in dem sie den Himmel um Befreiung ihres unglückseligen Vaterlandes bittet. Es ist wieder die Mischform von Rezitativ und Kantilene, die er hier wie eine breite Gesangsform in c moll meisterhaft handhabt. Am Ende steigert sich der Ausdruck mächtig, um in dem verblüffenden, naiven Rufe: „Va fuori, stranier!“ zu enden. Wenn Ghislanzoni glaubt, daß dieser klägliche Schluß des sonst so stolzen Gebetes von tragischer Wirkung sein könne, so steht er hier unter dem weichlichen Einfluß der französischen Neuromantik. Doch im ersten Akt kehrt die dramatische Kraft bei dem pompösen Eintritt des „Fürsten von Deutschland“ wieder. Es ist einer jener festlichen Einzüge, die die neue Richtung liebte und die damals in der „Aida“ die größte Wirkung erzielten (so spielen sie auch z. B. im „Hamlet“ des Ambroise Thomas dieselbe Rolle). Man muß die Schaulust des Publikums befriedigen. Deshalb werden auch im zweiten Akt die Tänze der andalusischen und der griechischen Sklavinnen eingefügt. Diese Tänze haben hier — so schön sie als Musikstücke sind — gar keinen Sinn; denn was sollte eine solche Schar andalusischer und griechischer Sklavinnen oben in dem rauhen Preußen bei den Deutschordensrittern, die in schwerem Kampfe in dem heidnischen Lande lagen. Aber es war damals Mode, solche Tänze einzufügen. Das Publikum hatte sich so daran gewöhnt, daß es über das Unhistorische hinwegsah. Auch das Verweilen der Singstimme auf einem Tone für sieben, ja neun Silben, das er in dem Bardengesange des Arnoldo anwendet, war eine Angewohnheit seiner Zeit, stört aber das Gesangliche hier zu sehr. Der Gesang Aldonas (in Gis dur) hebt im dritten Akt die dramatische Situation auf die Höhe. Der Trinkspruch des zum Tode entschlossenen Corrado ist bei aller musikalischen Stärke auf den Effekt berechnet. Doch das Kräftige und Imposante in der Durchführung dieses hochdramatischen Stoffes ist Ponchielli vorzüglich gelungen. Eine andere Frage wäre die nach der Charakterisierung der Personen. Da bot der Text zu große Schwierigkeiten. Gegenüber der Verherrlichung des vaterlandsliebenden, freiheitsdurstigen Litauenvolkes sind die Deutschritter teils als barbarische Usurpatoren, teils als orgienfeiernde Wüstlinge dargestellt. Es ist bezeichnend für die schnöde Rolle, die den Deutschrittern zugewiesen ist, daß der Hauptvertreter der Ritter, Vitoldo, ein übergelaufener Litauer ist und daß sie von ihrem Hochmeister selbst verraten werden. Vor dem Sterben segnet der alte Albano seinen Herren mit den rein christlichen Worten: „Il pianto mio ti sia lavacro all' anima“, während Corrado doch seinen heidnischen Glauben stets hervorhebt und bis zu der Geschmacklosigkeit geht, seinen Rächern das Kreuz des Erlösers, das er nur, um seinen Betrug auszuführen, als Hochmeister auf der Brust trug, mit Verachtung vor die Füße zu werfen. Hier liegen die Schwächen der Oper, über die selbst die oft so vortreffliche Musik nicht hinweghelfen kann, klar zutage. Dennoch bedeutet diese Oper einen großen Fortschritt für Ponchielli. Im folgenden Jahre (1875) erhielt er den Auftrag, eine Kantate mit dem Titel „Omaggio a Donizetti“ für Bergamo zu schreiben. Diese große Kantate besteht aus sieben Teilen und wurde am 13. September bei der Ueberführung der sterblichen Ueberreste der Komponisten Johann Simon Mayr und seines Schülers Gaetano Donizetti in die Kirche Santa Maria Maggiore im Theater Riccardi aufgeführt. Simon Mayr, der 1763 in Oberbayern geboren war und unzählige Opern geschrieben hatte, war lange Zeit Kapellmeister an Santa Maria Maggiore und dann bis zu seinem Tode, 1845, Direktor der öffentlichen Musikschule in Bergamo gewesen. Donizetti, der hier 1798 geboren war, der Komponist der „Regimentstochter“, starb hier 1848 im Wahnsinn. Nun ehrte die Stadt Bergamo durch diese Feier ihre beiden großen Meister. Der Text der Kantate war wieder von Antonio Ghislanzoni gedichtet; gesungen wurde sie von der Sängerin Teresina Brambilla, die Ponchiellis Frau geworden war, von Pandolfini, der oft Hauptrollen aus Ponchiellis Opern sang, und von der Vaneri-Filippi, von Pavoleri, Dal Pasto und Gariboldi. Drei Teile fanden besonders enthusiastischen Beifall, das war der Chor „Per lui piansero le genti“, dann das Adagio der Violinen und endlich das letzte Duett der beiden Frauenstimmen.

(Fortsetzung folgt.)

Zum Praetorius-Jubiläum.

15. Februar 1921.

Seinen Charakterkopf mit hoher Denkerstirn, zurückwallendem Haar, buschigen Augenbrauen, ruhigen innenwärts gerichteten Augen, schmalen Wangen und eckigem Knebelbart, der das Antlitz noch um einen Zug markiger erscheinen läßt, so hat Bildhauer H. Krückeberg (Berlin) Meister Michael Praetorius dargestellt, ein Kind des 17. Jahrhunderts, einen Zeitgenossen von Wallenstein, und doch wieder so, wie sein Wesen noch heute zu uns spricht aus seinem Denken, Dichten und Musizieren. Die prachtvolle Büste ist zur Erinnerung an Praetorius' Wirksamkeit in Bückeburg im Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung dortselbst aufgestellt. Daß Praetorius, der hervorragende Bearbeiter protestantischer Choralmelodien und somit ein Weg zu Bach, noch heute mit seiner reinen, natur- und weltnahen Kunst in uns stärkste Gefühlswirkungen auszulösen vermag, bewies der Vortrag einiger seiner Lieder und Orgelkompositionen auf der Praetorius-Feier zu Kreuzburg in Thüringen durch den Meininger Bach-Verein und auswärtige Solisten, und was sein Wesen im Bilde ausspricht, hier sagte er es in Tönen: durch Kampf und Leid errungene Seelenklarheit, Tiefe des Gemütes und Stärke des Charakters. Praetorius' Charakter ist nicht zuletzt auch heimatbedingt. Er gehört jenem kernigen deutschen Stamm im Herzen unseres Vaterlandes an, dem Luther und Bach entsprossen sind. Nicht weit von Bachs Geburtshaus in Eisenach steht auch das von Michael Praetorius. Die kleine Stadt Kreuzburg in Thüringen zählt den Meister zu den Ihren und hat jetzt an ihrer Kirche eine Tafel angebracht, auf der die Daten des Geburts-, Todes- und heurigen Jubiläumsjahres zu lesen sind und sein Monogramm in den Buchstaben M. P. C. ausgeführt ist:

Michael Praetorius Creuzbergensis. (Dr. C. R.)

Fritz von Bose.

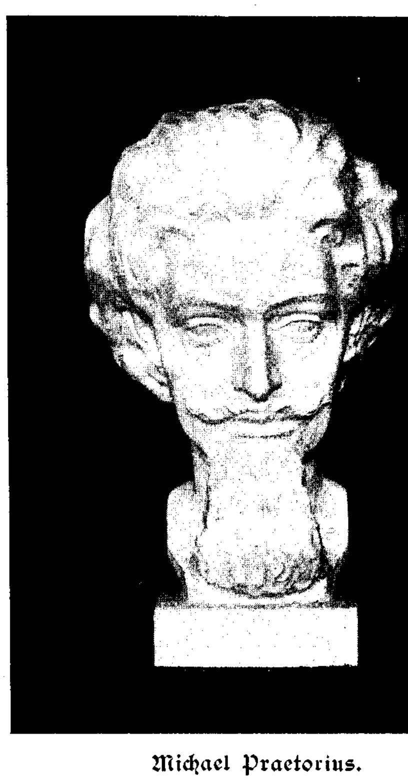
Von Dr. Walter Niemann (Leipzig).

In der Dreieinigkeit des Leipziger Konzertpianistentums von Rang — Pembaur, Lambrino, Bose — vertritt der Klavierprofessor am Konservatorium Fritz v. Bose die auf der Mendelssohn-Schumann-Tradition des Klavierspiels gegründete Reinecke-Schule der Akademie. Am 16. Oktober 1865 in Königstein a. Elbe in der Sächsischen Schweiz als Sohn eines hohen Justizbeamten geboren, kam v. Bose mit neun Jahren nach Leipzig und erhielt während seiner Gymnasialzeit, nachdem er bereits frühzeitig im Elternhause die Anfangsgründe des Klavierspiels erlernt hatte, Klavierunterricht von Musikdirektor Heinrich Klesse. Wie so viele Musiker, zog es den jungen künftigen Juristen von der trocknen Rechtsgelehrtheit immer mehr zur Musik. So bezog er im Herbst 1883 das Leipziger Konservatorium und studierte an ihm vier Jahre lang unter Reinecke, Weidenbach und Jadassohn. Nach Beendigung seiner Studien lebte v. Bose im Winter 1887/88 in Hamburg und machte dort die Bekanntschaft Hans v. Bülows. Am 28. Oktober 1888 aber führte sein Meister und väterlicher Freund und Berater Reinecke ihn in den alten Leipziger Blüthner-Saal und ins Leipziger Gewandhaus (1890) ein. Nach einigen künstlerischen Wanderjahren als ständiger Begleiter der k. k. Kammersängerin Alice Barbi und Konzerten in Deutschland, Oesterreich und Rußland, in denen er stets auch solistisch tätig war, wurde er im Herbst 1893 als erster Lehrer des Klavierspiels an das Großherzogl. Konservatorium in Karlsruhe (Ordenstein) und Ostern 1898 an das Leipziger Konservatorium berufen, dessen Schirmherr, der König von Sachsen, ihn 1912 zum Professor der Musik ernannte.

Als ausübender Künstler hat sich Fritz v. Bose neben seiner solistischen Tätigkeit um das Leipziger Musikleben ganz besonders als Kammermusiker große und von seiner zweiten Heimat leider nur viel zu schlecht gelohnte Verdienste erworben. Die von ihm in selbstlosem Idealismus begründeten volkstümlichen Trio-Vormittage im Kaufhause, die leider nach einigen Jahren wegen zu geringer Anteilnahme der Leipziger wieder eingehen mußten, haben Leipzig mit wertvollen Neuerscheinungen an Klaviertrios mit Streichern und Bläsern zeitgenössischer Neu-Klassizisten wie Carl Reinecke, Gg. Schumann, Wilhelm Berger, Philipp Scharwenka u. a. bekannt gemacht. Auch als Partner erster Kammermusik-Genossenschaften (Böhmen, Brüsseler u. a.) wie in den Kammermusiken des Gewandhauses ist v. Bose seit Jahren ein immer gern gesehener Gast geblieben. Man möchte des Solisten v. Boses Spiel Akademie im allerbesten Sinne nennen, wenn diesem Wort nicht immer etwas leise im Sinne trockener Gelehrtheit und Leblosigkeit „Degradierendes" anhaftete. So sage ich lieber: v. Boses Spiel vertritt im Sinn und Geist Reineckes, der in Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms die größten Meister verehrte, die neuklassische Schule des Klavierspiels in erlesener Form. Das gibt uns sofort seinen Grundcharakter: es ist von unbedingter, an die Meisterschüler Hans v. Bülows erinnernder Gediegenheit, Sauberkeit, Klarheit, Korrektheit und Geschliffenheit im Technischen, von gesunder, natürlicher und schlichter Empfindung und von mehr beherrscht und kühl objektivierendem, als subjektivem und zündend impulsivem Vortrag. Die klare, sorgsame und feine musikalische Zeichnung, der Sinn für musikalische Architektur und Plastik in Form und Thematik, die selbstlos vor dem dargestellten Kunstwerk zurücktretende Pietät gegen den Komponisten, die unbedingte Selbstbeherrschung überwiegt infolgedessen die leidenschaftlich-subjektive Neuschöpfung. Tonlich vollendet ausgeglichen, wirkt v. Boses echtes, alles modernen „Drehens Wirbelns und Rollens" völlig entratendes Klavierspiel nicht zuletzt auch darum so unbedingt harmonisch, ungemein sympathisch und auch in seinem äußeren Bild nach Arm- und Handhaltung so anmutig und leichtbeschwingt, weil das Künstlerische seiner und seines



Michael Praetorius.



Michael Praetorius.

Büste von Bildhauer H. Krückeberg (Berlin-Wilmersdorf) im Besitze des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg.

Meisters und Lehrers treu und charaktervoll bewahrten Art im Menschlichen einer nur allzu bescheidenen, gebildeten und wahrhaft vornehmen Persönlichkeit seinen natürlichsten und entsprechendsten Ausdruck findet. Diese Wirkung geht auch von seinem musikalisch musterhaft zuverlässigen, geschmackvollen und über der Sache stehenden Spiel aus: es zündet wohl nicht und reißt auch wohl nicht gerade mit sich fort, aber es ist in seiner Art doch auch innerlichst reich belebt und der herzerfreuende Ausdruck einer in unsren Tagen seltenen Klavierkultur, die das Beste und Feinste von Leipzigs klassischer und romantischer Tradition der Akademie bewahrt.

Vor dem ausgezeichneten Pianisten ist der Klavierkomponist v. Bose allzusehr in den Hintergrund gerückt und eigentlich erst in den letzten Jahren aus seiner bescheidenen Zurückhaltung herausgetreten. Wer den Pianisten kennt, wird erwarten, daß auch der Klavierkomponist den Bahnen Schumanns, Chopins, Reineckes und Brahms' folgt. Ein rechter Klavierkomponist muß nach meiner Ueberzeugung immer mehr oder weniger Pianist sein. In v. Boses Klavierwerken aber steckt so viel schöner und echter Klavierklang, so viel gesundes, natürliches Empfinden, so viel klassisch klare Form und pianistisch interessante Gestaltung, daß ich auch in dieser, vorzugsweise dem Pianisten gewidmeten kleinen Studie einmal nachdrücklich auf seine Klaviermusik aufmerksam machen möchte. Ich beginne mit den namentlich zur Einführung in die Chopinsche Klaviertechnik ausgezeichnet verwendbaren, klang- und formschönen zwölf Etüden für Vorgeschrittene op. 5 in zwei Heften (Zimmermann) und der prächtigen sechssätzigen Suite in d moll op. 9 (Steingräber) mit ihrer harmonischen Vereinigung von Bachisch streng gebundenem Stil und Schumannisch romantischer Phantastik und schließe mit einigen seiner wirkungsvollen kleineren Beiträge für den Konzertsaal: Drei Klavierstücke op. 4 (Steingräber) mit der edel empfundenen b moll-Elegie (dem Andenken Carl Reineckes) und dem rhythmisch pikanten, leichtbeschwingten Scherzo, Drei Klavierstücke op. 10 (Breitkopf & Härtel) mit der im Brahmsischen Geiste empfangenen, frischen und dankbaren c moll-Rhapsodie, und Zwei Konzertstücke op. 16 (ebendort) mit einem interessanten und klangprächtigen C dur-Präludium auf den weißen Untertasten, denen das wertvolle Duo für zwei Klaviere op. 13 (Siegel-Linnemann), sowie in kurzer Zeit Variationen über ein eigenes Thema (Steingräber) und eine soeben vollendete Symphonische Fantasie für Klavier mit kleinem Orchester anzureihen wären.

Bei dem empfindlichen Mangel an guten neuen Duos für zwei Klaviere möchten wir ganz besonders auf ein weiteres Duo von Bose hoffen. Und dies möchten wir zuerst von ihm und seiner feingeistigen Gattin Julia v. Bose (geb. 24. Nov. 1869), geb. Goldschmidt, hören, einer vortrefflichen Pianistin und begabten Komponistin (Lieder, Singspiele), die in ihrer Vaterstadt Nottingham durch Marie Fromm die Clara Schumannsche und (1895—96) auf dem Karlsruher Konservatorium durch ihren Lehrer und späteren Gatten die Leipziger Schule absolvierte.

Mondlicht.

Mondlicht liegt ausgegossen
Ueber den stillen Hain,
Ich stehe lichtumflossen
Und harre bebend dein.

Mondlicht gibt schmeichelnde Schöne —
Ich schmücke mich nur für dich,
Für dich, nach dem ich mich sehne,
O komm, eh' der Mond verblich.

Lilly Braumann-Honsell.

Eine Darstellung der Notenschrift und ihrer Entwicklung.

Besprochen von Dr. Th. W. Werner (München).

Unter den Hemmungen, über die man die Komponisten, deren zum Tönen gebrachtes Werk dem innerlich erschauten nicht entspricht, so oft klagen hört, ist der Zustand unserer Notierungsweise die geringste; der Künstler, der ihr Unzulänglichkeit vorwirft, bedenkt nicht, daß sie in vielhundertjähriger Entwicklung mit größter Folgerichtigkeit in den Raum hineingewachsen ist, der zwischen der Welt und dem in örtlicher, zeitlicher oder seelischer Trennung von ihr lebenden Urheber des Kunstwerks sich ausbreitet. Die Bemühungen um Verbesserung unserer Notenschrift sind so lange zum Scheitern verurteilt, als sie ihre vorzüglichste Eigenschaft antasten: die Anschaulichkeit. Diese Anschaulichkeit, von der man sich leicht ein Bild machen kann, wenn man eine notierte Melodielinie mit ihrer Aufzeichnung in einem andern Verfahren, etwa durch die Tonbuchstaben, vergleicht, ist das bewundernswerte Ergebnis eines lange währenden Auswahlprozesses, dessen Verlauf nach dem Erscheinen von Johannes Wolfs „Notationskunde“ [1] zu verfolgen möglich geworden ist. Im Mittelpunkte des ersten Teils, eines Bandes von fast 500 Seiten, stehen die Tonschriften des Mittelalters; der zweite ebenso starke Band behandelt mit den Notationsarten der Neuzeit hauptsächlich die schriftliche Niederlegung von Kompositionen für Instrumente in den Tabulaturen. Die bedeutende Persönlichkeit des Verfassers verbirgt sich hinter einem Vortrag von äußerster Schlichtheit, und das ist es, was dem Kunstfreunde das Eindringen in die bunte Welt der oft kabbalistisch anmutenden Zeichen so erfreulich macht und erleichtert.

Die hochausgebildete Notation der Griechen, die sich zur Bezeichnung der Töne der Buchstaben bedient, klingt in mancherlei Versuchen des abendländischen Mittelalters nach; ihre Fähigkeit, die Töne nach ihrer Höhe bestimmt anzugeben, schien ihr vor einer andern Notierungsart den Vorzug zu verleihen; und doch hatte gerade dies andere Verfahren die reichere Entwicklungsmöglichkeit für sich: die Neumen zeichnen das Auf und Nieder der Melodiebewegung nach, sie geben eine sinnliche Anschauung der tönenden Linien. Was ihnen gegenüber der Buchstabennotation noch fehlte, die Bestimmtheit in der Angabe der Tonhöhe, das wurde den Neumenzeichen gegeben, als man sie zu einer Horizontalen mit bestimmter Tonhöhenbedeutung in Beziehung setzte, der rot gefärbten Linie mit dem Sinne f; zu ihr gesellte sich noch vor dem Jahre 1000 eine gelbe Parallele, die c bedeutete, von wo aus die Einordnung der Notenzeichen in ein System von horizontalen Linien nur mehr ein Schritt war. Da sich die Melodiebewegung nun an dem durch „Schlüssel“ nach seinem Sinne bestimmten Gitter des Liniensystems ablesen läßt, können die Zeichen selbst ihre die Bewegung andeutenden vielgestaltigen Umrisse aufgeben: aus den Zeichen werden Noten. Die Schwierigkeit, die oft verwickelten Verschlingungen im Druck wiederzugeben, drängt auch auf Einfachheit der Notenformen, und so sehen wir am Ende des Mittelalters zwei Typen sich ablösen: die noch heute in den Gesangbüchern der katholischen Kirche gebräuchliche Quadratnote und die fast ganz auf deutschen Boden beschränkt bleibende gotische Choralnote, nach dem äußeren Anblick „Hufnagelschrift“ genannt.

An Versuchen, den Noten das zu geben, was ihnen noch mangelte, die Ausprägung ihrer Geltung in der Zeit, hat es nicht gefehlt; brennend wurde die Frage mit dem Aufkommen der selbständig geführte Melodielinien zusammenfügenden Mehrstimmigkeit im 12. Jahrhundert: hier konnte der Rhythmus nicht mehr vom Metrum des Textes abgenommen werden;

[1] Johannes Wolf: „Handbuch der Notationskunde“, Band 8 von H. Kretzschmars „Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte nach Gattungen“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel), erster Teil (1913): Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation; zweiter Teil (1919): Tonschriften der Neuzeit, Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche.

das Fortschreiten der Stimmen in der Zeit mußte nach einem für sie alle verbindlichen Maß (mensura) geregelt werden. Von den Arten, diesem Verlangen Rechnung zu tragen, wurden viele wegen zu großer Verwickeltheit aufgegeben; es erhielt sich und bekam für die Zukunft weitreichende Bedeutung das Verfahren, die Dauergeltung der Klänge durch die Form der Noten zu bestimmen, die Mensuralnotation. Das 14. Jahrhundert stellte neben dem die beiden vorhergehenden beherrschenden Tripeltakt die zweiteilige Messung auch größerer Notenwerte wieder her und machte die Anwendung von Taktvorzeichnungen nötig, deren Formen der lebendigen Wandelbarkeit des rhythmischen Empfindens entsprach, das in der veränderlichen Bewertung der Taktnote namentlich durch die Italiener seltsame Blüten trieb. Die Bezeichnung der metrischen Schwerpunkte durch den Taktstrich, der sich in den Notierungsarten für Instrumente mit vollgriffigem Spiel als freigelassener Raum schon früh vorbereitet findet, ist eine Errungenschaft des 17. Jahrhunderts; sie bedeutet den Abschluß der Ausbildung der noch heute gängigen Notation.

Neben den Gesangstonschriften bildeten sich besondere Arten der Aufzeichnung für Instrumente aus, die sich als Tabulaturen bis in das 18. Jahrhundert hinein erhielten. Ihrer Erforschung ist der zweite Teil der „Notationskunde" gewidmet.

Für die Anordnung der Orgeltabulatur war richtunggebend die Gewohnheit, die Namen der Töne den Tasten des Instruments aufzumalen: die Buchstaben a bis g dienen zur Bezeichnung der Unter- und Mittelstimmen; die Oberstimme wurde in Mensuralnoten auf einem System von fünf oder mehr Linien aufgezeichnet, bis im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in der deutschen Praxis sich ein Umschwung in dem Sinne vollzieht, daß nun der Gang aller Stimmen in Tonbuchstaben ausgedrückt wird.

Die Tabulaturen für Lauteninstrumente bewahren einen Rest der Mensuralnotation in den Zeichen für die rhythmischen Werte, bedienen sich aber im übrigen der Buchstaben und der Ziffern. Bezeichnet wird in dieser Art der Notierung nicht der Ton, sondern der Griff, d. h. die Kreuzungsstelle von Bund und Saite. Die deutsche Notierungsart führt das Alphabet in der Richtung der Bünde, die französische Buchstaben, die italienische Ziffern in der Richtung der Saiten durch; das bedingt den weiteren Unterschied, daß Italiener und Franzosen die Saiten durch Linien darzustellen vermögen, während dies die deutsche Tabulatur nicht tut, wodurch sie an Anschaulichkeit gegen ihre romanischen Schwestern zurücksteht. Die Gitarre und ihre Verwandtschaft, im allgemeinen nach Art der Lauten notierend, veranlaßt im 17. Jahrhundert durch überhandnehmendes Griffspiel die Erfindung einer den ganzen Akkord wiedergebenden Kurzschrift. Ueber die tabulaturmäßige Aufzeichnung von Musik für Geigen- und Blasinstrumente, Harfe, Ziehharmonika und außerdeutsche Orgel- und Klaviermusik führt die Darstellung zu dem wichtigen Kapitel von der Partitur und dem Generalbaß.

Wenn das Wesen der Partitur in der Uebereinanderordnung gleichzeitig erklingender Stimmen beruht, so sind die Tabulaturen für ein des mehrstimmigen Spiels fähiges Instrument nichts anderes als Partituren. Das Aneinanderrücken der Außenstimmen leitet unmittelbar zur Generalbaßschrift, die die Notation der Mittelstimmen durch Ziffern ersetzt, über; ihre Entwicklung wird bis zu den Funktionsbezeichnungen Hugo Riemanns hin verfolgt.

Die Darstellung der Bemühungen um die Verbesserung der Notenschrift umfaßt nicht weniger als 50 Seiten, ein Kapitel, das den Unzufriedenen besonders an das Herz gelegt sei.



Titelblatt der berühmten Instrumentenlehre des Praetorius.

Der Schlußabschnitt des Buches unterrichtet in bunter Abwechslung über Zifferntonschriften, über musikalische Stenographie, über die Notenschrift der Blinden, über Tanzschriften, über Notiermaschinen, über die Farbe in der Musik, über musikalische Geheimschrift und Weltsprache und über die Entwicklung des Notendrucks. Von dem ungeheuren Reichtum des Wolfschen Buches einen Begriff zu geben, würde auch eine ausführlichere Besprechung nicht ausreichen. Aber nicht nur die Fülle des Materials, zu dessen Erlangung und Erklärung der Forscher sehr oft Wege, die vor ihm unbetreten waren, sich in mühseliger Arbeit suchen und bahnen mußte, ist uns Gegenstand der Bewunderung; das ist ebenso sehr die ruhige und sachliche Art seiner Darstellung, die nichts so sorgfältig meidet, als die Eilfertigkeit, mit der eine industriell gesinnte Zeit aus jedem neuen Funde Kapital schlägt; es ist jene Reife der Anschauung, deren ethischer Wert unserer Zeit ein Vorbild sein sollte, und die auch aus des Verfassers „Geschichte der Mensuralnotation" (Bd. 1—3, Leipzig 1904) spricht, deren bloßes Erscheinen die Musikgeschichtsschreibung zur Nachprüfung der bisher gültigen Periodisierung zwang, obwohl sie aus anderem, enger gewähltem Gesichtswinkel, dem der Notationsentwicklung der italienischen und französischen ars nova heraus, geschrieben worden war.

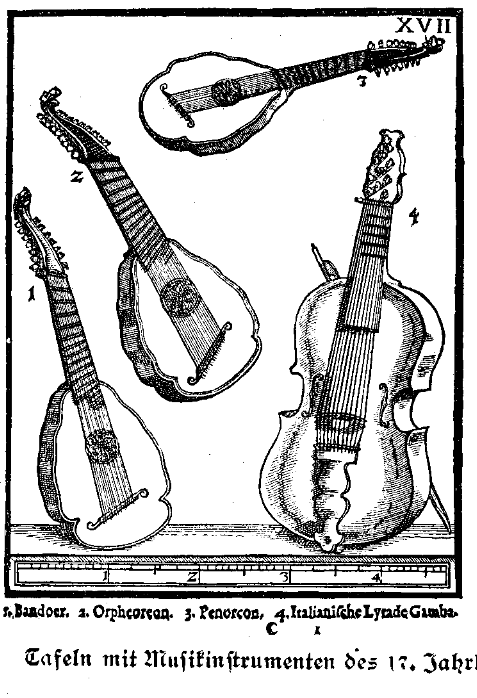
Das Posaunen-Problem.

Zu den Ausführungen von J. N. Kerschagl unter obigem Titel in Heft 11 dieser Zeitschrift sollen hier noch einige Worte gesagt werden. Wenn der Herr Verfasser bezüglich der von ihm angeführten Meistersinger-Stelle meint, daß Wagner, als er in der fraglichen Probe die Posaunen weglassen wollte, den Musikern hiermit indirekt, um sie nicht zu verletzen, habe andeuten wollen, sie möchten sich weniger kräftig ins Zeug legen, sie also selbst zur Einsicht habe führen wollen, so mag dies hier zutreffen. Auch in anderen Fällen mag der Meister aus einem schonenden Gefühl für die Musiker den indirekten Weg gewählt haben, wenn ihm etwas nicht nach Wunsch gemacht wurde. Etwas derartiges scheint mir nun aber bezüglich der von ihm im „Tristan" beanstandeten Posaunen nicht zuzutreffen. Die von Levi erzählte Aeußerung Wagners, die Posaunen aus dem zweiten Tristan-Akte herauszustreichen, als er sein Werk nach längerer Zeit wieder einmal in München hörte, ist schon länger aus dem in Weingartners Aufsatzsammlung „Akkorde" [1] enthaltenen Artikel „Brahms, ein Meister der Instrumentationskunst" bekannt. Hier ist Wagners Aufforderung übrigens mit den Worten: „Streichen Sie aus dem zweiten Akte die Posaunen 'raus!" wiedergegeben, also nicht: „aus dem Liebesduett". Welcher von beiden Wortlauten nun auch der authentische sein mag, so kann es sich bei derartig umfangreichen Teilen des Musikdramas nicht nur um piano-Stellen der Posaunen handeln, die dem Meister nicht leise genug gespielt wurden. Und hier komme ich zum Kernpunkte meiner Ausführungen.

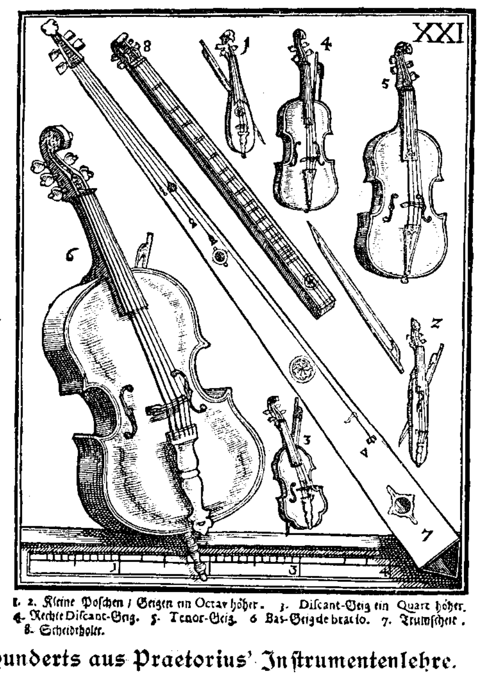
Es gibt ganz zu Anfang des Liebesduetts eine Fortissimo-Stelle des Orchesters von 16 Takten, an der auch die Posaunen hervorragend beteiligt sind. Es ist dies jene Stelle, die mit dem Ausruf „Isolde!" des heraneilenden Tristan beginnt [2]. Die Posaunen setzen bei dem Worte „Isolde!" forte ein und brechen — zugleich mit dem größten Teile des Orchesters — kurz vor den Worten „Bist du's wirklich?" ff ab; ein f war ihnen nur in den ersten Takten vorgeschrieben. Dieses ganze aufgeregte Zwischenspiel, das die stürmische Wiedersehensfreude der Liebenden malt, ist nun infolge seiner massigen Instrumentierung die einzige unschön und verletzend laut wirkende Stelle in diesem Werke. Ich habe den „Tristan" an manchen Operntheatern gehört, aber stets sind mir diese Takte mit ihrer geradezu brutalen Klangwirkung als ein Schönheitsfleck des sonst so wundervoll instrumentierten Werkes erschienen. Die Dirigenten schienen mir hier immer das Letzte an Kraft aus den Posaunen herausholen zu wollen; es ergab sich eine lärmende Blech-Orgie, die mehr einen Weltuntergang als die Umarmung zweier Liebender zu malen schien. Besonders brutal wirkten in den Posaunen stets die maßlos gesteigerten zwei Schlußtakte (in denen Wagner freilich allen Instrumenten außer den Posaunen ein fff vorschreibt) mit dem plötzlichen Abbrechen auf dem ersten Viertel des nächsten Taktes. Von der eigentlichen Melodie aber, dem beständig leidenschaftlich wiederholten sogen. Seligkeitsmotive, war nicht das Geringste zu vernehmen, obgleich an der Führung der Melodie fünf Holzbläsergruppen und die Violinen in Oktaven beteiligt sind. Eine einzige rühmliche Ausnahme unter den von mir gehörten Tristan-Aufführungen machte bezüglich einer maßvollen, die melodische Linie erkennen lassenden Ausführung eine Wiedergabe des Werkes in der Berliner Staatsoper unter dem einzigartigen Leo Blech, wenn ich mich recht erinnere — es ist schon einige Zeit her — schienen mir damals die Posaunen gestrichen zu sein.

Sollte der Meister nun mit jenem Levi gegenüber getanen Ausruf nicht vielleicht diese Stelle im Auge gehabt haben? Die Vermutung liegt sehr nahe. Denn diese Stelle kann, wenn die Posaunen nicht ganz fortgelassen werden oder höchstens mf blasen, stets nur eine massige, brutale Wirkung haben; die erwähnten dynamischen Vorschriften des Komponisten, f und ff, lassen keine andere Wirkung zu. Da die Gänge der drei Posaunen nun schon in den Hörnern, Fagotten, in Englisch Horn und Baßklarinette enthalten sind, so schienen dem Meister, als er nach Jahren seinem Werke mit größerer Distanz gegenüberstand, die Posaunen eben überhaupt überflüssig und schädlich. Es darf hier auch das psychologische Moment nicht vergessen werden. Ein Meister vom Range Wagners würde in seiner späteren reiferen Zeit sich wohl nur sehr ungern etwas vergeben und in einem bereits aufgeführten und gedruckten Werke nachträglich Aenderungen angebracht haben. Wenn er es aber wirklich einmal beabsichtigte, wie hier im „Tristan", so war es sicher auch ernsthaft gemeint. Ein weiteres Beispiel hinsichtlich seiner späteren Werke ist jedenfalls nicht bekannt.

Ich möchte bei dieser passenden Gelegenheit nicht versäumen, auf eine sehr interessante und wichtige Bemerkung des Meisters hinzuweisen, da sie, weil ziemlich versteckt, nur sehr wenig bekannt zu sein scheint. Sie findet sich in A. Neumanns Erinnerungen an den Meister [3]. Der Verfasser berichtet von den in Wagners Anwesenheit zu den Aufführungen des Nibelungenringes in Berlin 1881 stattgefundenen Proben und gibt hierbei den folgenden Ausspruch des Meisters wieder, die er von der Rampe der Bühne an die Musiker richtete: „Meine Herren, ich bitte, nehmen Sie das ff nicht zu ernst, und wo es steht, machen Sie ein fp daraus, und aus dem p ein pp. Denken Sie, daß Sie da unten so viele sind, und hier oben eine einzelne menschliche Kehle." Man höre: aus dem ff ein p! Möchten doch unsere Dirigenten dies recht beherzigen und der in der Oper so nötigen Deutlichkeit des Wortes mehr Aufmerksamkeit widmen und nicht vergessen, daß die Oper ein dramatisches Werk und keine Symphonie ist. Man kann daher mit Recht unterschreiben, was Weingartner — wohl jedenfalls ohne Kenntnis des eben angeführten Wagnerschen Ausspruches — in seinem eingangs erwähnten Aufsatze sagt, bevor er die von Levi berichtete Wagnersche Aeußerung zitiert: „Der berauschende, üppige, satte Klang des Wagnerschen Orchesters, namentlich in seinen vorletzten Werken ist ein stetes Hindernis der vollen Verständlichkeit seiner Kunstwerke. Alles Tieferlegen



1. Bandoer. 2. Orpheoreon. 3. Penorcon. 4. Italianische Lyra de Gamba.



1. 2. Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher. 3. Discant-Geig ein Quart höher. 4. Rechte Discant-Geig. 5. Tenor-Geig. 6 Bas-Geig de bracio. 7. Trumscheit. 8. Scheidtholt.

Tafeln mit Musikinstrumenten des 17. Jahrhunderts aus Praetorius' Instrumentenlehre.

[1] F. Weingartner, Akkorde. Gesammelte Aufsätze. 2. Auflage. Leipzig 1912. Seite 150.

[2] Seite 171/172 der großen Partitur.

[3] Angelo Neumann, Erinnerungen an R. Wagner. 2. Aufl. Leipzig 1907.

und Verdecken des Orchesters nützt da nichts. Man muß zum Abdämpfen, ja zur Abänderung der Vortragszeichen schreiten ...." Was das Gleiche besagt wie Wagners Mahnung an die Musiker in Berlin[1].

Alfred Weidemann (Berlin).

Ein Brief Max Bruchs.

Von Herrn Organisten Eduard Hohl in Neuwied (Bonn) wurde uns ein an ihn gerichteter Brief Max Bruchs in liebenswürdigster Weise für die N. M.-Z. zur Verfügung gestellt. Er lautet:

Friedenau bei Berlin, 20. Dec. 92.
Albe-Str. 3.

Sehr geehrter Herr,

Herr Kretzschmar hat in diesem Falle, wie in vielen Fällen, Unrecht, und Diejenigen, die den Schauplatz von Schön Ellen in Indien gesucht haben, sind auf der rechten Spur. Während des furchtbaren Aufstandes der eingeborenen Indischen Truppen (Sepoy's) gegen die Engländer im Sommer 1857 war die Festung Lucknow von den Rebellen hart bedrängt; Rettung schien unmöglich. Inzwischen rückte aber, ohne daß die Belagerten hiervon Kenntniß hatten, ein Entsatz-Heer heran, bei dem sich ein paar Schottische (Hochländische) Regimenter befanden, die sog. Campbell's. Diese Truppen führten damals (und wohl auch heute noch) statt der gewöhnlichen Regimentsmusik einige Dudelsackpfeifer mit sich. Als dieselben in der Ferne die Thürme von Lucknow erblickten, begannen sie den sog. Campbell-Marsch („The Campbell's are coming, oho, oho" etc.), den ich verwendet habe, zu spielen. In dem Augenblick nun, wo die Belagerer sich zum letzten, entscheidenden Sturm anschickten und auf allen Seiten der Kanonendonner und das Gewehrfeuer von Neuem begannen, hörte die junge Frau eines Corporals der eingeschlossenen Truppen, Jessie Brown, in weiter Ferne den schrillen Ton der Hochländischen Sackpfeifen. Ihre freudigen Ausrufe begegneten aber Anfangs nur entschieden Unglauben. Auch sie glaubte nun sich geirrt zu haben und versank wieder in dumpfes Brüten. Plötzlich aber „fuhr sie auf wie ein wildes Thier" (so heißt es in den damaligen Berichten) und schrie mit durchdringender Stimme, so daß man es auf der ganzen Linie der Batterien hörte: „Ich hab's gesagt und ich sag' es aufs Neue — sie nahen — diese gesegneten Campbell's sind da!" Und nun hörten auch alle Andern deutlich die Töne des heimischen Marschliedes, „welches alle Schotten bis zu Thränen rührt" — Alle stürzten auf die Knie, keines Wortes fähig — überall hörte man nur lautes Schluchzen — in dem Englischen Bericht heißt es: „Da war kein Herz, welches nicht in diesem Augenblick ganz Gott angehörte." Alle hatten dem schrecklichsten Tode in's Auge gesehen, denn die Indischen Rebellen verfuhren in allen bezwungenen Städten mit der unerhörtesten Grausamkeit und schonten nicht einmal Frauen und Kinder; um so überwältigender mußte also die Gewißheit der Rettung wirken. Die Belagerten unterstützten nun das heranrückende Entsatzheer durch einen energischen Ausfall und ein glänzender Sieg wurde errungen. Jessie Brown wurde dem commandierenden General (entweder Sir Colin Campbell oder Sir James Outram, das weiß ich nicht mehr) vorgestellt und bei der Officierstafel trank man ihre Gesundheit. —

Diesen ergreifenden Vorgang lernte mein verstorbener, hochverehrter Freund Emanuel Geibel 1857 durch die Englischen und deutschen Zeitungen kennen und bildete daraus, indem er alles in die poetische Ferne rückte, seine herrliche Ballade „Schön Ellen". 1863 schickte er mir das Gedicht, ich war mir aber Anfangs über die Art der musikalischen Behandlung nicht klar und ließ es liegen. Erst im Juli 1866 in Coblenz schrieb ich die Musik unter dem gewaltigen Eindruck der Siegesbotschaft von Königgrätz in wenigen Tagen. Die ersten Aufführungen fanden im Winter von 1866—67 in Coblenz, Bremen und Köln statt. —

Sie sind ermächtigt, von dieser Mittheilung jeden Ihnen gutdünkenden Gebrauch zu machen. —

Empfangen Sie die besten Grüße Ihres ganz ergebenen Dr. M. Bruch.

[1] Wir freuen uns, diese Ergänzung zu Kerischagls Aufsatze bringen zu können und wollen hoffen, daß sie bei den zuständigen Stellen die Beachtung finden möge, die sie verdient. D. Schr.

Inhaltlich bietet der Brief keine besonderen Ueberraschungen. Die Angabe Kretzschmars, gegen die sich Bruch wendet, mag in der 1. Auflage des „Führers durch den Konzertsaal" gefunden werden. Die 3. Auflage des Werkes (1915) belehrt mich, daß Kretzschmar, vielleicht einer direkten Angabe Bruchs folgend, als Schauplatz der Handlung in „Schön-Ellen" Indien angegeben hat. Im übrigen ist der Brief jedoch ein sehr schätzbares Dokument zur Geschichte des heute wohl ganz verschwundenen Bruchschen Chorwerkes. Die Parteinahme Bruchs für die Engländer ist wohl nicht ganz gerechtfertigt, wenngleich die Inder sich zahllose Grausamkeiten haben zu Schulden kommen lassen. Aber haben die Engländer sie nicht hundertfach heimgezahlt? Der ganze Beginn des indischen Aufstandes von 1857 ist noch immer in Dunkel gehüllt und die indischen Angaben über die englischen Pläne in bezug auf ihr Land sind keineswegs kurzerhand als Hirngespinste abzuweisen. Ihre Summe war Entrechtung der Inder, denen durch zwangsweise Zuführung zum Christentum jede kulturelle Verbindung mit ihrer Vergangenheit abgeschnürt werden sollte. Dies war wenigstens die indische Auffassung. — Soweit mir bekannt, war der Führer der Entsetzungsarmee Lucknows, des Hauptsitzes der hindostanischen Musik und Dichtung, Sir Colin Campbell, die Verteidigung der Feste lag in der Hand Sir Henry Havelocks. Das noch heute in Schottland viel beliebte Lied „The Campbells are coming" ist, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt, auch von Volkmann in seiner Ouvertüre zu Richard III. verwendet worden. Ich kann das Werk leider im Augenblicke nicht einsehen.

W. N.

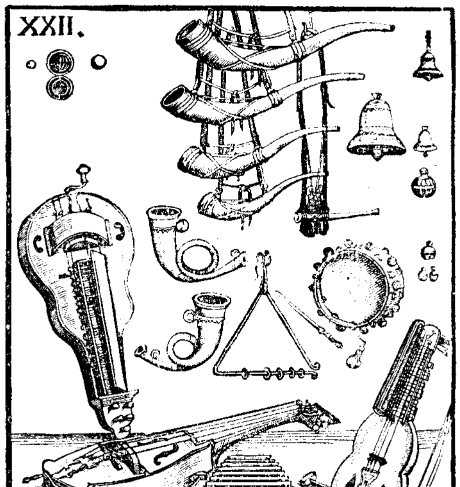
Waldemar Wendland: „Peter Sukoff".

Oper in drei Aufzügen. Text von Olga Wohlbrück.

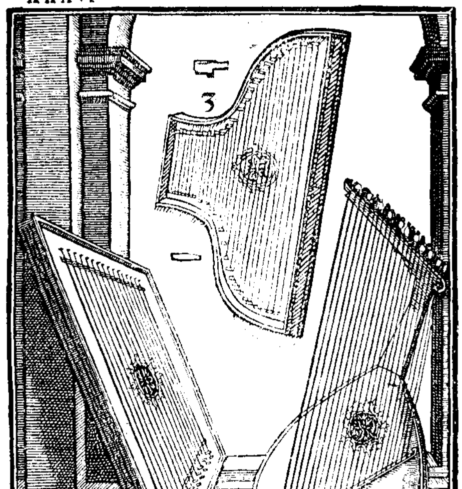
Uraufführung am Stadttheater zu Basel (17. März).

In die Bezeichnung „Dichterkomponist" teilt sich hier das Ehepaar Wohlbrück-Wendland. Nach ihrem psychologisch interessanten, dramatisch reichbewegten Roman verfaßte Olga Wohlbrück ein wirksames Libretto, dessen gewählte Prosa zumeist in daktylischem Rhythmus schreitet. Auch sind die meisten Charaktere in dem sibirischen Milieu prägnant gezeichnet und ihre Konflikte wirken in spannenden Szenen aus.

Peter Sukoff, ein brutaler Willensmensch übersättigten Sinnengenusses, hegt eine abgöttische Verehrung seiner greisen, edlen Mutter (die ob seiner wüsten Freudenfeste aus dem Hause zog) und eine stille Sehnsucht nach reiner, selbstloser Liebe eines Weibes. Er kommt mit seinem aus Deutschland zurückgekehrten Sohne Alexander zu einer seiner Goldgruben und rettet da Njuta, die Braut des Verwalters, die im Schacht Gold sammelte, um mit ihrem Verlobten



1. Allerley Bawren Lyren 2. Schlüssel Fiddel 4. Stroh Fiddel 4 Jäger-hörner 5 Triangel. 6. Singekugel. 7. Morenpaucklin.



1. Ein Arceines Hackebrets, wird aber mit Fingern gegriffen. 2. Eine sonderbare Laute, wird nach Art der Harpfen tractiret. 3. Ein gar Alt Italianisch Instrument, darvon hinten im Indice, bericht zufinden.

Tafeln mit Musikinstrumenten des 17. Jahrhunderts aus Praetorius' Instrumentenlehre.

entfliehen zu wollen. Sukoff, dem ein kupplerischer Uhrmacher schon von Njuta erzählte, ist entflammt von der eigenartigen Schönheit des Mädchens und entführt sie auf sein Schloß, willens, sie rechtmäßig zu ehelichen und somit nach Aenderung seines Lebenswandels sich mit seiner Mutter auszusöhnen (erster Akt). — Zum Abschied veranstaltet Sukoff seiner leichtlebigen Gesellschaft noch ein Fest, während dessen der Verwalter bewaffnet eindringt, um seine geraubte Braut zu entführen. Nun soll er zufolge einer grausamen Laune des sibirischen Nabobs um Leben und Freiheit ein Hochzeitslied singen. Den ohnmächtig zusammenstürzenden Sänger bringt man fort, der Pope kommt, traut die hilflose Njuta mit Sukoff, der seiner herbeigebetenen Mutter wie einer Königin von allen Anwesenden kniend huldigen läßt (zweiter Akt). Diese schlichte, fast erhabene Frauengestalt wirkt in der Sphäre gewitternder Leidenschaften wie ein versöhnender Regenbogen und bedeutet in dem Werk den ethischen Höhepunkt. — Der in die urwaldartige Taiga geflüchtete Verwalter wagt noch einen Entführungsversuch. Sukoff belauscht das durch das offene Fenster geführte Gespräch, demzufolge Mitja Sukoffs Weib zur abendlichen Badezeit aus dem neuen, prunkvollen Badehaus entführen soll. In diesem Bad haus verwahrt Sukoff auch seine Rohgoldschätze. Er hat zu deren Sicherung in seiner Wohnung einen Mechanismus fertigen lassen, mit dem man das Bad haus unter Wasser setzen und den etwaigen Dieb wie eine Maus ersäufen kann. — Aber auch die Mutter erlauschte zufällig den Fluchtplan. Durch ihre Güte bewegt sie Njuta, sich in ihr Geschick zu geben und bei der Zusammenkunft mit Mitja im Bad haus diesem den Abschied zu geben. Sukoff weiß von dieser Wendung nichts. Aus seinen düsteren Andeutungen schließt die Mutter auf drohende Gefahr und unbemerkt eilt sie ins Badehaus, um zu warnen. Inzwischen feiert der rach durstige Sukoff mit seinem hierzu gezwungenen Sohn eine wüste Schnapsorgie und drückt sinnlos vor Wut endlich den Hebel des Vernichtungsapparates. Durch die Warnungsrufe der Mutter werden Mitja und Njuta gerettet, während sie selbst ums Leben kommt. Sukoff, durch den Tod der Mutter des stärksten Lebensankers beraubt, findet beim Rettungsversuch das Ende (dritter Akt).

Diese Begebenheiten bieten eine bunte Folge kontrastierender Szenen an logischem Faden, insoweit überhaupt bei einem auf dramatische Wirkung abzielenden Opernlibretto glaubwürdig begründeter Hergang beansprucht werden kann. — Hierzu schrieb Waldemar Wendland eine Musik nach dem Vokabularium der zeitgemäßen internationalen Moderne hinsichtlich kaleidoskopartiger Harmonien, illustrierender Klänge, polyrhythmischer Komplexe und melodischer Kontrapunktierung. Ein ausgesprochenes Leitmotiv charakterisiert lediglich die Sukoff-Gestalt. Bezüglich der Anklänge zeigt der Komponist nicht m e h r den Märtyrer unbewußter musikalischer Erinnerung als alle zeitgenössischen Opernautoren. Es ist müßig, den Prozentsatz spezifisch russischen Charakters in der Partitur feststellen zu wollen, zumal Mussorgskys Originalerfindung der Ganztonleiter längst internationale Verwendung gefunden. Indessen sorgen einige sibirische Volksweisen und trefflich erfundene Melodien ähnlichen Kolorits für diese Illusion. Item! Wendlands Musik ist ungefähr so russisch wie Bizets Carmen-Musik spanisch. — „Ich sehe mir jetzt alle Musik auf die immer größer werdende Verkümmerung des melodischen Sinnes an. Die Melodie, als die letzte und sublimste Kunst der Kunst, hat Gesetze der Logik, welche unsere Anarchisten als Sklaverei verschreien möchten." Unter diesem prüfenden Gesichtspunkt Nietzsches betrachtet, zeigt die musikalische Potenz Wendlands am Wertmesser einen hohen Stand, und läßt manch etwas vorbeikomponierte oder übermäßig ausgesponnene Episode (Njutas Vision) gerne mit in den Kauf nehmen. Denn eine Fülle melodischer Substanz von fast augenblicklich greifbaren Formen und Linien tritt einem hier entgegen. Schon der düster gestimmte Chorus der Goldgräber nach dem kurzen, mit dem gewalttätigen Sukoff-Motiv anhebenden Orchestervorspiel (erster Akt) zeugt davon. Tiefen Eindruck bewirkt sodann Mitjas melancholischer Sang „Hoi, hoi Sturmwinde wehn", der durch chorische Wiederholung a cappella sich noch verstärkt. Jedoch wünschte ich beim Schluß eine Aenderung in der Stimmführung des Tenors, die einen leichten Stich ins Liedertafelnde zeigt. In wirkungsvollem Gegensatz hierzu steht das folgende, in feurigen Rhythmen zuckende, leichtsinnige Tanzlied Agaschas. Im übrigen weiß Wendland, der treffsicher den Ausdruck der Situationen mit seiner Klangpalette untermalt, ohne den Instrumentationseffekt als Selbstzweck erscheinen zu lassen, auch die Konversation ohne monoton psalmodierendes Rezitativ bemerkenswert zu deklamieren. — Sehr reichlich ist die melodische Ausbeute im zweiten und dritten Akt. Ganz in edle Melodie ist die Gestalt der Mutter eingekleidet, ergreifend das kleine Frauenensemble, realistisch der liturgische Chor mit den zur Melodie parallel gehenden Bässen, wie sie auch Mahler in seiner II. Symphonie gebrauchte, wie denn überhaupt die musikalische Schilderung der Trauung mit den rituellen Gepflogenheiten ein festlich gestimmtes Bild gibt, das bei der Huldigung der Mutter den Höhepunkt der Weihe erreicht. Als ein glücklicher Wurf ist Mitjas „Taiga-Lied" zu bezeichnen, und die Unterhaltung am Teetisch mit dem Uhrmacher gilt als geglücktes Experiment zwanglosen Gespräches in genau begrenzten Rhythmen im Zusammenhang mit einer im Orchester heiter plätschernden, in rhythmische Sequenzen gebundenen Melodie. Auch in den Partien Sukoffs und Njutas blüht das arioso, wenn auch nicht so unmittelbar berührend. Als Mißgriff empfand ich die Verabredung der Flucht aus dem Badehaus über der Melodie des später auftauchenden, reizend-naiven Liedchen des zum Bad gehenden Gesindes (russische Volksweise). Das wirkt etwas konstruktiv. — Insgesamt eignet Wendlands Tonsprache der Charakter der Aufrichtigkeit und nirgends gewahrt man die Absicht billiger Effekthascherei und Stimmungsmache. —

Mit der Aufführung des Werkes, das ursprünglich dem früheren Basler Direktor, derzeit Intendant des Frankfurter Opernhauses, dem genialen Regisseur Dr. Ernst Lert, anvertraut war, hat man sich nach Möglichkeit Mühe gegeben, wenngleich, besonders hinsichtlich der Ausstattung, öfter der gute Wille für die Tat genommen werden mußte. Um die musikalische Leitung machte sich Kapellmeister Becker verdient. Die Regie besorgten zweckmäßig Frau Wohlbrück und Dr. Wälterlin. Ueberzeugend im Spiel und markig in der Tongebung, gab Jean Stern den Sukoff. Frl. Gramlich lieh der Njuta reizvolle Erscheinung und den silbernen Schmelz ihrer Stimme. Für Mitja stand Nicolai Reinfeld mit seiner monumentalen Figur und herrlichen Tenorstimme ein. Als Mutter bot Philomena Herbst ein ergreifendes Bild edler Weiblichkeit und dank einer ausgezeichneten Gesangstechnik wußte die Primadonna die meist in tiefer Altlage ruhende Partie in Ton und Ausdruck zu unmittelbarster Wirkung zu bringen. Ganz famos bewährten sich Frl. Lindemann als Agascha, A. Kopp als Uhrmacher und Machatsch als Alexander. Auch die kleineren Rollen waren tauglich besetzt. Im ausverkauften Haus wurden Dichterin, Komponist, Darsteller und Kapellmeister mit nichtendenwollendem Beifall ausgezeichnet.

G e o r g H e r b s t (Basel).

Otto Böhme: „Es zog ein Bursch hinaus!"

Singspiel in drei Akten von K. Engel und L. Habit. Musik mit Benutzung alter Studentenlieder.

Uraufführung am Leipziger Operettentheater (26. März).

Americangirl, Großer Julius, Es zog ein Bursch hinaus! Drei Leipziger Operetten-Uraufführungen und dreimal jämmerlicher künstlerischer Tiefstand! Tiefer geht's nicht! Oder doch?

Die neue Operette ist textlich und musikalisch ohne jede Physiognomie. Ein Potpourri aus Flügelkleid, Alt-Heidelberg, Blühender Linde und Walzertraum. Da man von überallher ziemlich viel übernahm, ist kein Wunder, daß das so erstandene „neue" Werk nahezu vier Stunden dauert. Um so peinlicher die Plattheit und Dürre der Erfindung und des Witzes. Studenten und Backfische werden in Rudeln geistlos durcheinandergequirlt, dazu drei, vier komische Alten (Studentenwirtinnen, Pensionatsinhaberinnen, Hofdamen), einfältige Fürsten, Hofschranzen und Couleurdiener; ein Bruder Studio muß zu eigner und anderer nutzloser Qual auf lange Zeit des Erbprinzen Rolle übernehmen, ein windbeuteliger Sohn der Alma mater seinem braven alten Vater melodramatischen Kummer bereiten, worauf unvermittelt eine Trösterin in Gestalt einer jungen hübschen Schauspielerin kommt und noch unvermittelter ein Liebes- und Abendständchen der Kommilitonen mit weichen Serenadenklängen einsetzt; im „Walzertraum" spielt die Geigenfee dem scheidenden Geliebten aus fürstlichem Geblüt ein Abschiedssolo, hier rezitiert die angehende Hofschauspielerin dem Prinzen ein Abschiedsgedicht — nein, es ist unmöglich, die Rührseligkeiten und Albernheiten weiter zu erzählen! ...

Otto Böhmes Musik verwendet eine Anzahl der guten alten Studentenlieder und baut den Schluß des zweiten Aktes und auch den des dritten auf der bekannten innigen Weise des „Singsang, Klingklang, es zog ein Bursch hinaus" auf. So in Schmalz und Torheit gebettet, erscheinen auch die alten schönen Burschenweisen verderbt und verkitscht. Von eignen Einfällen des Komponisten ist wenig zu spüren; es ist solide, einfache Arbeit, aber eben nur Arbeit, und zur Gestaltung größerer Formen dürfte er auch nicht langen. Annehmbar ist das Auftrittsduett der beiden Höflinge (Nr. 8 im zweiten Akt); die Freude daran wird jedoch durch den albernen Text zunichte gemacht. Zum Davonlaufen langweilig ist in jeder Beziehung der dritte Akt, der überhaupt nicht zur Sache und zu irgend welcher Konzentrierung kommen will. Der erste schlägt zunächst immerhin einen Ton forscher und flotter Lustigkeit an.

Unbegreiflicherweise gefiel diese Uraufführung. Es gab sogar Herrschaften, die streckenweis helle Tränen vergossen und bald darauf kreuzfidel lachten. Wetterfahnengemüter! Die Anspruchslosigkeit des Publikums in künstlerischen Dingen, auch wenn es sich nur um eine Operette handelt, zeigte sich einmal wieder in ihrer ganzen erschreckenden Größe; man steht ihr ratlos gegenüber.

Spielleiter Habit hatte die Regie. Er ist Mitverfasser der Arbeit, sonst hätte er sie wohl rücksichtslos zusammengestrichen. Die Leipziger Steuerzahler hätten allen Grund zu fragen, was die eleganten Hofgewänder des dritten Aktes kosten! Die Darstellung war brav. Voran die Damen Rößner (Schauspielerin), Doehle (Prinzessin), Retty (Filia hospitalis), und die Herren Badekow (Prinz), Wollram (Bruder Leichtfuß, s. o.), und Gfaller (falscher Prinz). Hier und da suchte man die Oede des Textes durch Uebertreibungen wett zu machen, und gesungen wurde meist herzlich schlecht. Kapellmeister Findeisen dirigierte das „neue" Werk. C u r t M. F r a n k e.

Matthäus-Passion von Joh. Th. Römhildt.

Zur Uraufführung durch den Meininger Bach-Verein am Karfreitag in Meiningen.

Alte, wertvolle Werke, die in Vergessenheit geraten sind, wieder zum Leben zu erwecken, ist das verdienstvollste Werk derer, denen im höchsten Sinne die Erziehung des Menschengeschlechtes anvertraut ist. Am alten Kulturgut kann unsere Nation, welche die nervöse Hast und eitle Gier der Zeit dem künstlerischen Abgrund zutreibt, wieder erstarken. Wir leben in einer Krisis, die bis jetzt noch keine alles überragenden Werke aus der Zeit über die Zeit hinaus geschaffen hat; wenn diese Lücke durch einen Eingriff in das auf vielen Strecken brach liegende Erbgut der Väter ausgefüllt wird, so dient dies Zurückgreifen auf die Vergangenheit in Wahrheit doch wieder der Zukunft. Denn die Vergangenheit lehrt die sittliche Hebung der Kunst, sie lehrt uns das Ethos in der Kunst selbst. Daß es uns daran gebricht, darüber läßt gerade der Aufwand an modernem Kunstraffinement keinen Zweifel.

Dem Meininger Bach-Verein ist es gelungen, die Matthäus-Passion von Johann Theodorich Römhildt (1684—1756)[1] der Neuzeit wiederzugewinnen. Das größte Verdienst daran ist Herrn Kirchenmusikdirektor Karl Paulke (Meiningen) zuzuschreiben, der das Werk aus verstaubten Archivalien hervorgeholt und für den modernen Konzertgebrauch bearbeitet hat. Wenn sich die Matthäus-Passion von Römhildt zu der des großen Zeitgenossen Bach auch vielleicht wie ein Stern zur Sonne verhält, so wird man doch immer erkennen müssen, daß es ein Stern ist voll heller Strahlen, einer, der es wert ist, daß die Astronomen der Musik ihre Teleskope gegen ihn richten. Das Werk besteht aus zwei Teilen, einem jeden geht ein kurzes Instrumentalvorspiel voraus, ein Lamento und eine Sonatina. Die Chöre sind bis auf den Schlußsatz nicht sehr umfangreich, doch lebendig und charakteristisch im Ausdruck, gerade durch die Einfachheit des Satzes bedeutsam. Römhildt ist ein Meister, der mit geringen Mitteln Großes schafft. Gerade das dürfte seiner Passion den willkommenen Eingang in diejenigen Chorvereine eröffnen, deren Darstellungskräfte begrenzt sind. Die Rezitative des Evangelisten, der größten Partie des ganzen Werkes, sind voll Feinheit und Einschmiegsamkeit in die Evangelienworte, die zum Teil mehr arios gehaltenen des Jesus von reicher ausdruckgebender Schönheit. Ein tiefes Gemüt spricht aus der Vertonung der Worte: „Meine Seele ist betrübt" und „Eli lama asabthani", die zugleich eine charakteristische Orchesterbegleitung erhalten.

Der Meininger Bach-Vereinschor brachte in seinen kleinen, aber eindrucksvollen Partien sein reiches Können vortrefflich zu Gehör. In den Chorälen fand er den ernst frommen Ton der gläubigen Christengemeinde, in den anderen Gesängen ebenso wirksam die boshaften Rufe der Pharisäer oder die angstvollen Schreie der Juden. Der Bachverein ist groß in der Gabe der Einfühlung. In besonderem Maße waren dies die Solisten: Herr Stirzel als Evangelist voll edler Ruhe, wenn es galt, schlicht zu erzählen, voll innerer Bewegtheit, wenn er an den Vorgängen selbst teilnahm, Herr Rehkemper (Koburg) ein einzigartiger Jesus, geistig vertieft, seelisch erhöht, groß im Ausdruck des Leidens; Herr Nierle als Kaiphas und Pilatus markig und kernhaft, Herr Fleischer als Judas und Petrus voll Charakteristik; Frau Neuland ansprechend in ihren kleinen Soli. Herr Thörmer gab auf der Orgel einen bald goldhellen, bald samtdunklen Untergrund, Prof. Seiffert verlieh am Cembalo dem ganzen Zeichnung, das Orchester belebte durch wohlabgetönte Farbgebung.

Das kräftige Einsetzen für einen vergessenen alten deutschen Meister hat dem Meininger Bach Verein und seinem verdienstvollen Dirigenten alle Ehre eingebracht, möge dieser Erfolg in der musikalischen Welt reichen Widerhall finden! C. R.

Musikbriefe

Hamburg. Am Schlusse meines letzten Berichts war von den gegenwärtig so eifrig aufgenommenen Beziehungen unserer Stadt zu Hans Pfitzner die Rede. Inzwischen hat der Bayreuther Bund ein Weiteres für Pfitzners Kunst getan, den er einlud, den Palestrina zu lesen (den uns das Stadttheater ja immer noch nicht auf dem direkten Weg über die Bühne zugänglich gemacht hat), und in einem Konzert mitzuwirken. Es ist immerhin ein Erlebnis, Pfitzner vortragen zu hören, weniger seine vorweggeschickten wissenschaftlichen Ausführungen, als die Dichtung, die er mit der stärksten inneren Belebung und Beteiligung vor uns hinstellte; so ergaben sich die bedeutendsten Eindrücke, soweit das eben aus dem dichterischen, von Musik und Bühne völlig losgelösten Werke möglich ist. Das Pfitzner-Konzert mit einer Auswahl seiner Lieder, denen Mientje Lauprecht van Lammen ihre weitgespannte, vertiefte Ausdruckskunst lieh, und der Klavier-Violinsonate Op. 27, deren ganze Schönheit uns wohl nie so wie hier unter Karl Fleschs völlig entmaterialisiertem Geigenton aufging, hat man auch in andern Städten erlebt. Der begeisterte Beifall, mit dem insbesondere Pfitzner überschüttet wurde, beweist, wie aufnahmefähig das Hamburger Konzertpublikum für Pfitzners Musik ist, wenn es auch Lieder im Programm gab — namentlich wo der Komponist Vorgänger wie Brahms und Strauß hat —, denen man nicht so bereitwillig folgte. — Ein neuer Abschnitt hat sich, nachdem Siegmund von Hausegger die Kunstmetropole München dem herben nordischen Venedig vorgezogen und der uns als Leiter der Singakademie schon als überragende Musikerscheinung vertraute Dr. Gerhard von Keußler an seine Stelle getreten ist, in der Geschichte unserer Philharmonischen Konzerte aufgerollt. Keußlers wundervolle Linienführung, die souveräne Verteilung von Licht und Schatten, seine überlegene Führerschaft, die das Orchester als ein williges Instrument zu behandeln weiß, das bis in die kleinsten Details auf den Wink des Führers reagiert, und das er möglicherweise auch nach der Seite des Gefühlsmäßigen hin noch um einen Grad weiter führt — alles das wird man als die vorteilhaftesten Merkmale betonen müssen, die gleich in den ersten Konzerten an der Kärntner Symphonie Haydns, der Eroica, und der Siebten von Bruckner, an letzterer geradezu überwältigend auffielen. Das dritte Programm trug nordisches Gepräge: Griegs interessante Konzertouvertüre Im Herbst (an Stelle seines Klavierkonzerts, da Friedberg abgesagt hatte), Kurt Attenbergs Ouvertüre zur Oper Herwarth der Harfner, ein auf düstere Charakterschilderung eingestelltes, in brausendem Fortissimo dahinstürmendes Tonwerk, mit dessen nordisch unbändigen Tongewalten der hineinrauschende Strom breiter Melodik vortrefflich aussöhnt. Am Schlusse Sibelius' Zweite Symphonie mit dem im brausenden Sturm visionär hingehauchten Freiheitslied im Schlußsatz. Solistin des ersten Konzerts war Elisabeth Schumann mit Mozarts Exsultate, das sie wieder entzückend sang; im zweiten spielten Walter Davisson und Prof. Julius Klengel Brahms' hier seit langem nicht mehr gehörtes Doppelkonzert für Violine und Violoncello. Dann brachte das vierte: von Corelli das Weihnachtspastoral, Geminiani: Concerto grosso, Pergolesi: Stabat mater. Namentlich diese letztere himmlische Musik einmal wieder zu hören, war ein ganz besonderer Genuß, um so mehr, als die Sopransolistin Käthe Neugebauer-Ravoth auf ganz bedeutender Höhe stand, an die Else Brömse-Schünemann nicht ganz heranreichte. — Der Bußtag brachte wie bisher von der Singakademie aus unter Keußler Brahms' Deutsches Requiem mit Hans Julius Mosen und Eva Bruhn in den Solopartien, die ihre Aufgabe sehr sympathisch lösten, und im Orgelkonzert von Sittard eine Wiederholung der e moll-Messe von Bruckner. Hochbedeutsam war das diesjährige Vereinskonzert der Musikfreunde, das Dr. Karl Muck dirigierte; seine künstlerische Auffassung, wie sie in Brahms' Zweiter Symphonie, Strauß' Don Juan usw. zum Ausdruck kam, ist prachtvoll und wirkt bezwingend. Besonderes Interesse errang auch Werner Wolffs erstes Konzert, in dem Barbara Kemp eine Arie der Donna Anna und Isoldens Liebestod mit allen Merkmalen einer bedeutenden Sangeskunst darbot. Wolff selbst warb mit anerkennenswertem Geschick für Bruckners Zweite Symphonie. Fritz Reiner dirigierte ein Konzert, in dem Kammersänger Plaschke mitwirkte; aber wie den meisten Veranstaltungen der inzwischen auch als Opfer dieser Unternehmungen zusammengebrochenen Hamburger Theaterzeitung fehlte diesem Konzert die Anziehungskraft; trotz mancher ernst zu bewertenden Tat ist es dennoch als kein besonders großer künstlerischer Verlust zu betrachten, daß damit die Konzerte der H. T.-Z. aus dem Rahmen unseres Musiklebens verschwunden sind. Und nun noch eine etwas summarische Revue über die sich zahlreich einstellenden Sangeskünstler. Da waren die prachtvollen Gerhard und Eva Jekelius-Lißmann mit nachgelassenen Schubert-Liedern, darunter das wunderbare und von der Sängerin wunderbar dargebrachte An den Mond in einer Herbstnacht und Waldesnacht; der treffliche Max Krauß; die junge May Fiedler (am Klavier Max Fiedler), die in ihrer entzückenden Liedgestaltungskunst manchmal geradezu an Julia Culp erinnert; die stets willkommenen Berta Dammann, Lena Lübcke, Käthe Neugebauer-Ravoth; vom Hamburger Theater die ausgezeichnete Martha Winternitz-Dorda, Emil Enderlein, Alfons Schützendorf, der stimmlich prachtvoll aufgelegte Heinrich Hensel (mit einigen Jugendliedern Richard Wagners); dann Aida Montès und Agnes Wedekind, die uns im Konzertsaal noch neu waren, der eigentlichen Liedwelt mit ihrem ganz besonderen Stimmungskreis allerdings noch vieles schuldig bleiben. Lieder mit dramatischem Akzent, die zugleich das prächtige Stimmaterial beider Künstlerinnen glänzend zur Geltung kommen ließen, wird man daher von ihnen lieber hören; glücklich jedoch war Frau Wedekinds Wahl einiger der schönen Erotischen Lieder von Hans Ebert. Am Klavier waltete Gustav Brecher; sonst verwaltet bei den zum Theater gehörenden Künstlerkreisen zumeist Egon Pollak dies Amt, der ein ausgezeichneter Liedbegleiter ist. Margarete Jensen scheint der Liedwelt einstweilen noch sehr fernzustehen; Rose Ader dagegen zähle ich zu den entzückendsten Liedsängerinnen aus der Heimat der Bühne, die man im Konzertsaal hören kann; man wird ihr auf allen Ausdrucksgebieten als einer souveränen Beherrscherin unbedingt folgen. Bei Inge Thorsen bewundert man die überlegene Musikalität, den lyrischen Ausdruck, die Pracht des stimmlichen Besitzes, den sie manchmal, allerdings auf Kosten des Liedes, bis an die Grenze des Schönen in Anspruch nimmt. Sie sang als mindestens dritte im Bunde der Künstlerinnen über diesen Winter Dworschaks Zigeunerlieder; ganz Neues brachte wohl nur Käthe Neugebauer-Ravoth, nämlich: Portugiesische Sonette von Erich Anders und Vlämische Lieder von Hermann Unger, beides schön und wertvoll. Bertha Witt.

[1] Karl Paulke: Joh. Theod. Römhildt, Archiv f. Musikwissenschaft I. Heft 3.

Kiel. „Pfitzner in Kiel“ war für einige Tage das Ereignis der musikalischen Kreise unserer Stadt. Er las uns seine Operndichtung „Palestrina“ vor, er dirigierte drei Vorspiele zu dieser Oper, dazu die Musik zu Kleists Käthchen von Heilbronn und bescherte uns eine Aufführung der Pastoralsymphonie, die mir endlich einmal alle stillen Wünsche betreffend Tempo und Vortrag erfüllte und wundersame Melodien erklingen ließ an Stelle der so oft gehörten trivialen Sequenzen und etüdenmäßigen Passagen. Schwieriger ist es, Pfitzner als Komponisten einzuschätzen. Daß er eigene Ideale hat, hört man wohl, aber man hört auch die Hoffnungslosigkeit seines Palestrina, den nur ein Wunder und nicht die eigene Kraft erleuchten kann; und überall, wo Pfitzner diesen tragischen Kampf zwischen rückwärtsschauenden Idealen und treibender Lebenskraft schildert, geht uns seine Musik zu Herzen; für solche überschwänglichen Gefühle aber, wie sie das Käthchen ihrem „hohen Herren“ entgegenbringt, fehlt uns und, ich glaube, auch ihm die richtige Mischung von Naivität und Sentimentalität. Einige Wochen später hörten wir Pfitzners e moll-Sonate für Klavier und Violine und spürten überall die großen Ansätze, die sich in grübelnder Verarbeitung verloren. Im übrigen treiben wir hier pädagogische Kunst; der Lehrergesangverein und das städtische Orchester wetteifern im Vortrage guter Volkslieder und leicht verständlicher Instrumentalwerke für die Kinder unserer Volksschulen und Musikdirektor Johannsen sowohl wie Prof. Stein bemühen sich mit den Kleinen auf dem Fuße vergänglicher Onkelschaft zu verkehren. Für die Großen aber wird die Missa solemnis besprochen, am Klavier erläutert und gesungen. Fünfmal haben wir sie bis jetzt aufgeführt und hochgespannt, wie wir uns haben, glauben wir an das endliche Erwachen der Volksseele aus der dumpfen Genußsucht zur hellen, freudigen, selbsttätigen Kunstübung. Ein arger Rückfall aber in die Sphäre schlechter Solistenkonzerte, ein richtiger Reinfall für alle ernsthaften Zuhörer war der Klavierabend von Eugen d'Albert. Herr d'Albert, dessen große Künstlerschaft ihm anscheinend keinerlei Verpflichtung gegen sich und andere auferlegt, spielte Werke unserer großen Meister mit einer Gleichgültigkeit ohne Komma und Pausen hintereinander weg, die eigentlich die gesamte Hörerschaft hätte veranlassen müssen, mit Protest den Saal zu verlassen. Da lasse ich mir dann doch noch lieber die Gaben unserer heimischen Künstler gefallen: Frau Doebel-Nissen spielte uns zur Beethoven-Feier einige Sonaten bewußt und klar; Herr Rich. Glaß exzellierte in der Chorfantasie und dem Es dur-Konzert mit sicherem Rhythmus und weicher Tonschönheit. Unser Theater hat Geld- und Organisationssorgen. Es gibt Leute, die Freiheit mit Zuchtlosigkeit verwechseln, und andere, die die kollegiale Duzfreundschaft wieder mit der distanzhaltenden Obrigkeit vertauschen möchten. Natürlich liegt die Wahrheit in der Mitte. Es gibt nur eine Disziplin, und das ist die des Könnens, und es gibt nur ein Moralprinzip — zu dienen um der Sache willen. Verkehrt aber ist es, einzelnen Personen die Kinderkrankheiten der demokratischen Neuordnung zur Last zu legen. Auch im freien Volksstaat wird es immer noch gute und schlechte Aufführungen geben. Hans Heiling wird mit unglücklicher Besetzung und halbem Orchester schlecht und recht gespielt, aber Der Barbier von Sevilla wird gut gegeben. Auf Toska und Salome wird viel raffinierte Kunst verwendet, aber die Meistersinger brauchen deswegen nicht zu einem Ausstattungsstück herabzusinken und für den Fidelio reicht der „Schmiß“ nicht aus. Von Novitäten ist Der Prinz wider Willen von Lohse sehr bald wieder vom Spielplan verschwunden und die Sappho von Hugo Kaun wird auch kein besseres Schicksal haben. Wie mag der Komponist wohl auf den Gedanken gekommen sein, dies Grillparzersche Drama, das nur durch die pathetische Deklamation schön gefügter Verse wirkt und dessen Schicksal zudem von einer einzigen Rolle abhängt, in Musik zu setzen. „Rollen,“ sagt Lortzing einmal, „Rollen heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet.“ Und Lortzing war ein großer Bühnenpraktiker. Gut gearbeitete Chöre, ernste Gesänge in archaisierenden Tonarten mit Harfenbegleitung helfen keiner Oper zum Erfolg und „Seelen zu malen“ mit Orchesterfarben ist ein schweres Beginnen, das nur einem Wagner im Stadium höchster Ekstase bis jetzt gelungen ist. Die Aufführung war auch nicht berühmt.

Prof. Bessell.

*

Weimar. Nachdem sich Kapellmeister Karl Leonhard in der Oper sehr verheißungsvoll eingeführt hatte, war es noch von besonderem Interesse, ihn als Konzertdirigent kennen zu lernen, hat doch gerade auf diesem Gebiet sein Vorgänger Dr. Peter Raabe Verdienste, die ihm starke Verehrung eingetragen und sein Wirken unvergessen machen. Leonhard hatte sich seine Aufgabe mit seinem ersten Konzert, einem Brahms-Abend, nicht gerade leicht gemacht und wenn es, was gar keinem Zweifel unterliegt, Absicht war, mit einem Programm, das so gar nicht auf äußeren Erfolg zugeschnitten war, den höchsten Maßstab der Kritik herauszufordern, so ist diese Ehrlichkeit der musikalischen Gesinnung um so höher zu bewerten. Die Stärke seiner Begabung liegt denn erfreulicherweise auch im rein Musikalischen; alles was er vorführt, trägt den Stempel der feinsten Ausarbeitung in starker Gliederung und ökonomisch auf den Aufbau berechnet. So boten schon die Brahmsschen Variationen einen klanglich ungetrübten Genuß in ihrer durchaus plastischen Gestaltung. Daß ihm aber auch der große Zug nicht abgeht, bewiesen die Darbietungen beim Beethoven-Zyklus. Hier war es besonders die Neunte, deren letzter Satz eine ergreifende, hinreißende Wirkung auslöste. Wie Strathmann (Friedrich) hier die Worte „O Freunde, nicht diese Töne“ in das andächtige Publikum hineinsang, wird wohl allen Hörern unvergeßlich bleiben. So kann eben nur einer singen, der etwas gelernt hat und dem Atemkunst nicht ein Buch mit sieben Siegeln ist. Schönbergs symphonische Dichtung Pelleas und Melisande und César Francks Symphonie in d moll mußte ich wegen Krankheit versäumen. Die Ansichten über das erstere Werk sollen wieder sehr geteilt gewesen sein; man war indessen weit befriedigter davon, als von den seinerzeit gespielten fünf Orchesterstücken. Die Oper brachte neu Paul v. Klenaus Sulamith und Julius Bittners Das höllisch Gold. Ersteres wollte trotz der unleugbar farbenprächtigen Musik nicht ansprechen. Man scheint für biblische Stoffe auf der Bühne in dieser lyrischen Form nichts übrig zu haben. Mehr gefiel die zweite Oper, die, von Leonhard musterhaft herausgearbeitet, eine gute Wirkung erzielte. Der Mangel an Stileinheit scheint nicht allen Hörern zum Bewußtsein gekommen zu sein. An Solisten waren es Flesch und Edwin Fischer, die im Beethoven-Zyklus den Weimaranern neu vorgeführt wurden. Ersterer bot rein geigenmäßig schon Vollendetes und ließ den Wunsch offen, diesen Meister hier öfter zu hören. Fischer als Interpret des Es dur-Konzertes ließ aufhorchen. Wich auch manches, was er gab, vom Gewohnten stark ab, so erweckte doch sein Spiel in jeder Beziehung Interesse, sowohl technisch, wie rein musikalisch, so daß man nur wünschen mag, den Künstler auch in anderen Stücken in Weimar zu hören. Im Erholungssaal ließen sich als alte Bekannte noch Hinze-Reinhold und Konrad Ansorge hören. In pietätvollem Gedenken gab ersterer am Geburtstage des Meisters einen Liszt-Abend, der ihn aufs neue als den berufensten Interpreten auf diesem Gebiete zeigte, das schon rein klanglich die Vorzüge dieses Künstlers ins hellste Licht zu rücken und den ganzen Reichtum seines Könnens darzutun geeignet scheint. Bei Ansorge war es besonders die Brahms-Sonate in F, die zum Erlebnis wurde und deren Gestaltung man nur als ein kongeniales Nachschaffen bezeichnen kann. So mag sie Brahms selbst gespielt haben, so wundervoll musikalisch und innerlich. Das Gesangsfach war bis jetzt — die hohen Kosten mögen schuld daran sein — fast gar nicht vertreten. Nur der hier gern gehörte Rehfus und die immer noch sehr beliebte Selma vom Scheidt gaben je einen Abend, um ihre Gemeinde aufs neue genußreich zu erfreuen.

Gustav Lewin.

*

Barcelona. (Die erste Aufführung von J. S. Bachs Matthäuspassion in Spanien.) Am 27. Februar wurde J. S. Bachs Matthäuspassion vom Orféo Català zu Barcelona in seinem herrlichen Konzertsaal zu Gehör gebracht. Zu diesem musikalischen Ereignis hatte sich die Zuhörerschaft von weit her zusammengefunden. Das Werk war von Herrn Millet, dem Dirigenten des Orféo Català, ausgezeichnet einstudiert worden, wobei ihm der zweite Dirigent des Vereins, Herr Pujol, zur Hand gegangen war. Chor und Orchester waren vortrefflich. Wunderbar wirkten die Stimmen der Kinder, die in allen Chören neben den Frauenstimmen verwendet wurden. Als Solisten traten — mit Ausnahme von George Walter aus Berlin, der die Tenorarien und zwar auf katalanisch sang — lauter Katalanen auf. Sie hatten sich gut in den Stil Bachs eingelebt. Eine ganz hervorragende Leistung bot der Evangelist, Herr Emili Vendrell, der seine Partie mit tiefem, sicherem Empfinden und einer herrlichen Stimme durchführte. Auch der Christus des Herrn Fuste war ausgezeichnet. Herr Sandro Griff sang die Baßarien, Fräulein Fornells die Sopranarien und Fräulein Callao die Altpartie. Die Instrumentalsolisten boten ebenfalls außerordentlich Gediegenes. Als Solooboisten wirkten Herr Prof. Flemming und Herr Kammermusiker Menge aus Berlin mit, deren wundervolles Zusammenspiel gebührend bestaunt wurde. Die Orgelbegleitung führte Herr Prof. A. Schweitzer aus Straßburg durch, der seit 1909 als Organist des Orféo Català fungiert und viel zur Verbreitung der Kenntnis Bachs in Spanien beigetragen hat. Es verlautet, daß die Matthäuspassion hinfort jedes Jahr in Barcelona aufgeführt werden soll. Sie hat auf das Publikum, das sie zum ersten Male hörte, einen gewaltigen Eindruck gemacht. N.

Kunst und Künstler

— Die Max-Reger-Gesellschaft veranstaltet an Pfingsten ein Reger-Fest großen Stils in Breslau unter der Oberleitung von Prof. Georg Dohrn und unter Mitwirkung erstklassiger Solisten. Dieser Kulturtat in unserm gefährdeten Osten kommt ganz besondere Bedeutung zu und die Veranstaltung wird schon aus diesem Grunde auf das lebhafteste Interesse der breitesten Kreise rechnen dürfen. Bei dem Max Reger-Fest werden, wie wir hören, hervorragende Solisten mitwirken, darunter Fritz und Adolf Busch, Karl Straube, Emmi Leisner und das Wendling-Quartett.

— Händel-Opernfestspiele in Göttingen. Der Göttinger Universitätsbund veranstaltet vom 5. bis 12. Juli im Stadttheater Göttingen Händel-Opernfestspiele, an denen u. a. Ernst Possony (Leipzig), Wilhelm Guttmann (Berlin), Georg A. Walter, Thyra Hagen-Leisner mitwirken. Außer der im Vorjahre mit sen-

sationellem Erfolge uraufgeführten „Rodelinde" kommt diesmal „Otto und Theophano" („Ottone") zur deutschen Uraufführung. Die Einrichtung dieser Opern besorgte Dr. Oskar Hagen, der auch die Oberleitung der Festspiele haben wird. Die Ausstattung liegt in den Händen von Paul Thiersch (Stadttheater Halle). Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Universitätsbundes Göttingen, Herzberger Landstr. 44.

— (Donaueschinger Kammermusikfest.) Die „Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen", die sich bei ihrer Gründung als Hauptaufgabe gestellt hat, das Wertvollste aus den alten Musikbeständen der Fürstenbergischen Hofbibliothek wieder zum Erklingen zu bringen, wird dieses Jahr erstmals auch für unseren musikalischen Nachwuchs eintreten. Anfang August d. J. finden unter dem Protektorate des Fürsten zu Fürstenberg eine Reihe von Kammermusikaufführungen statt, die ausschließlich dem Schaffen noch unbekannter oder umstrittener junger Komponisten gewidmet sein sollen. Das unter Mitarbeit des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" durchgeführte Unternehmen erfreut sich besonderer Förderung durch die Herren Ferruccio Busoni, Siegmund von Hausegger, Arthur Nikisch, Max von Pauer, Hans Pfitzner, Franz Schreker und Richard Strauß, die den „Ehrenausschuß" bilden. Die Aufstellung der Programme geschieht durch den „Arbeitsausschuß", die Herren Ed. Erdmann (Berlin), Prof. Jos. Haas (Stuttgart), Prof. Willy Rehberg (Mannheim) und Heinrich Burkard (Donaueschingen). — Alle Anfragen sind zu richten an die „Musikabteilung der Fürstl. Fürstenbergischen Hofbibliothek" zu Donaueschingen.

— Preisausschreiben. Der „Deutsche Arbeiter-Sängerbund" (Geschäftsstelle Alex Kaiser, Berlin NO. 35, Braunsbergerstr. 43) eröffnete mit dem 1. März d. J. ein Preisausschreiben für Männer-, Frauen- und gemischte Chöre a cappella. Als Preise für jede Gattung sind festgesetzt: 1. Preis 2000 Mk., 2. Preis 1500 Mk., 3. Preis 1000 Mk. Letzter Einsendungstermin am 1. August d. J. Alles Nähere durch die Geschäftsstelle.

— Königsberg wird im nächsten Winter eine gesicherte und künstlerisch bedeutsame Oper erhalten. Es hat sich eine G. m. b. H. gebildet, die Verträge mit der Theateraktiengesellschaft, dem Orchester und der Königsberger Volksbühne abgeschlossen hat. Der Plan geht dahin, zweiundzwanzigmal im Monat im Stadttheater Opern zu spielen, der Rest der Aufführungen verbleibt der Königsberger Volksbühne für das Schauspiel. Zum Direktor der neuen Oper ist Ludwig Hertzer berufen worden. Die G. m. b. H. hat sich an die Stadt gewandt, um von ihr eine Subvention in Höhe der Lustbarkeitssteuer zu erhalten.

— Deutsche Opernwoche in Mannheim. Als Festvorstellungen des Nationaltheaters sollen in der Zeit vom 22.—31. Mai zur Aufführung gelangen: Pfitzners „Palestrina", Schrekers „Schatzgräber", „Iphigenie auf Tauris" von Gluck, „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß und Webers „Freischütz".

— Die Akademie der Tonkunst in München richtet einen Unterrichtskursus für Viola da gamba ein; als Lehrer ist der bekannte Meister des Gambenspiels, Christian Döbereiner, berufen worden.

— Das Dresdener Alberttheater wird vom Herbst d. J. unter der Leitung des Intendanten Löschke in eine Opernbühne umgewandelt. Als erster Kapellmeister wurde der Operndirigent des Hagener Städt. Schauspielhauses Ernst Mehlich verpflichtet.

— Der langjährige Führer des Dortmunder Musikvereins, Prof. Julius Janssen, legt zum Schluß der laufenden Spielzeit sein Amt nieder, um einer jüngeren Kraft Platz zu machen.

— Zum Intendanten der Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld wurde als Nachfolger des nach Karlsruhe berufenen Intendanten Volkner der bisherige Regisseur der Berliner Volksbühne Dr. Paul Legband gewählt, der vordem an den Bühnen in Straßburg und Freiburg und am Deutschen Theater in Berlin gewirkt hat.

— Kapellmeister Bernhard Bischoff aus Nürnberg, zurzeit Leiter des Symphonie-Orchesters in Bergen, hat norwegischen Pressestimmen zufolge großen Erfolg als Interpret deutscher Musik. Auch seine eigene Komposition „Morgenständchen" fand starke Beachtung.

— Von W. Courvoisier erscheint demnächst im Kölner Verlage Tischer & Jagenberg ein großer Liederzyklus von 52 geistlichen Gesängen. Künstler wie Bender, Erb, Maria Philippi u. a. setzen sich bereits jetzt öffentlich für diese Lieder ein.

— Oskar v. Chelius hat eine symphonische Dichtung für großes Orchester „Und Pippa tanzt" vollendet, die bei Ries & Erler in Berlin erscheinen wird.

— Der geschätzte Berliner Konzerttenor und Gesangsmeister Valentin Ludwig wirkte mit großem Erfolge bei den Beethoven-Feiern in Berlin unter Eduard Mörike, in Bremen unter Wendel, in Beuthen i. S. sowie in Elbing, Kottbus, Deutsch-Krone usw. mit und ist zu einer Reihe Konzerte in der kommenden Saison verpflichtet worden. Auch als Bach-Sänger errang sich Valentin Ludwig neue Anerkennung unter S. Ochs und Karl Thiel in Berlin, Dohrn in Breslau.

— Leonid Kreutzer hat einen Ruf an die Staatsakademie für Musik in Wien erhalten.

— Das Brüder Post-Streich-Quartett hat soeben eine größere Tournee beendet und dabei in Berlin, Breslau, Nürnberg, Fürth, Stuttgart, Rastatt, Heilbronn, Eßlingen, Gleiwitz usw. mit großem Erfolg gastiert. Außerdem wurde das Quartett von der deutschen Grammophon-Aktien-Gesellschaft Berlin für 12 Kammermusikaufnahmen verpflichtet.

— Artur Nikisch hat in Rom Triumphe gefeiert; die ältesten Römer versichern, daß sie einen solchen Taumel des Publikums noch nicht erlebt haben. Nach der Durchführung des Vorspiels zu „Tristan" und „Isoldes Liebestod" verhinderte die vor Begeisterung rasende Menge die Fortführung des Programms; nachdem der Beifall weit über eine Viertelstunde angedauert hatte, mußte sich Nikisch zur Wiederholung entschließen.

— Dr. jur. et phil. Paul Nettl, Assistent des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, hat sich an der genannten Universität als Privatdozent für Geschichte der Tonkunst habilitiert.

— Professor Johannes Biehle (Berlin-Bautzen) hielt auf Einladung der Erzdiözese Wien in der Theologischen Fakultät der Universität Wien vor einer zahlreichen Zuhörerschaft einen Vortrag über den „Gegenwärtigen Stand der Glockenwissenschaft", dessen reiche Ergebnisse die Staatsakademie für Kirchenmusik unmittelbar für den Aufbau des Glockenwesens in Deutsch-Oesterreich nutzbar machen will.

— Das Stuttgarter Kammertrio (Baumann, Köhler, Münch) gewinnt sich immer weitere Kreise. Die Herren haben mit Werken Mozarts, Beethovens und V. Andreaes (Trio in d moll Op. 29) den 305. Abend des rührigen Richard-Wagner-Vereins Darmstadt bestritten.

— Die Hamburger Geigerin Hertha Kahn hatte in Amsterdam und in Hamburg große Erfolge.

— Eugen d'Albert hat, wie es heißt, die Absicht, demnächst die Schweiz zu verlassen und seinen Wohnsitz dauernd in Salzburg zu nehmen.

— Fritz Niggli übernimmt im Sommersemester d. J. eine pianistische Ausbildungsklasse an der Musikakademie Zürich.

— Der Konzertverein St. Gallen hat unter Leitung des Domkapellmeisters Prof. J. Scheel sein 7. Abonnementskonzert ausschließlich geistlicher Vokalmusik (Arcadelt, Palestrina, Lassus, Viktoria, H. Schütz, Bach u. a.) gewidmet und damit wertvolle Pionierarbeit geleistet.

— Die Sektion für Musik der Berliner Akademie der Künste hat Jean Sibelius in Helsingfors zum Mitgliede gewählt.

— C. Francks Orgelwerke werden in einer Bearbeitung Otto Barblans (Genf) bei C. F. Peters neu erscheinen.

— Die auch in Deutschland als Freundin von Brahms bekannte englische Komponistin Ethel Smyth hat soeben ihre Lebenserinnerungen unter dem Titel „Lebensstücke" erscheinen lassen. Die geistvolle Dame, die zugleich Suffragette und Sportsfreundin, Komponistin und Humoristin ist, setzt sich darin sehr temperamentvoll mit den Männern und der englischen Musikpflege auseinander.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Berlin ist der Pianist Otto Bake im Alter von 59 Jahren gestorben; er war zu seiner Zeit in Solistenkonzerten ein besonders beliebter Begleiter, u. a. M. Sembrichs, der Patti. Seine Ausbildung hat Bake auf der Kgl. Hochschule und durch X. Scharwenka in Berlin erhalten.

— Aus Karlsruhe wird der Tod Hofrat Heinrich Ordensteins gemeldet. Wir werden des Verstorbenen in einem besonderen Aufsatze gedenken.

Erst- und Neuaufführungen

— Wilhelm Maukes (München) Oper „Thamar" wurde vom Württembergischen Landestheater zur Uraufführung erworben.

— Die Direktion der Wiener Staatsoper hat ein Ballett „Die grüne Flöte" zur Aufführung angenommen. Das Buch stammt von Hugo Hofmannsthal, die Musik von Mozart, zusammengestellt von Niels Einar. Die erste Aufführung wird im Schönbrunner Schloßtheater stattfinden.

— Eduard Hoffers „Merlin" mit Musik von R. v. Mojsisovics ist in Graz zur Uraufführung gelangt und hat eine tiefgehende Wirkung ausgeübt.

— In Graz hat die erfolgreiche Uraufführung einer Symphonischen Suite für Orchester von F. X. Pauer W. 1 unter Leitung des jungen Tondichters stattgefunden.

— Reinhold L. Beck veranstaltete am 3. März seinen zweiten Kompositionsabend zu Hannover, in welchem Klavierwerke und Lieder zur Aufführung kamen. Im Mittelpunkt des Interesses standen die Uraufführungen von „Drei Intermezzi für Pianoforte" und „Ein Liederkreis vom Lieben und Leiden", beide Werke, sowie einige lyrische Stücke für Pianoforte und Lieder hatten, von Frl. Willi Keritsch (Berlin, Sopran) und dem Pianisten Herrn Walter Gieseking (Hannover) ausgezeichnet vorgetragen, einen durchschlagenden Erfolg, und wurden von der Presse sehr günstig aufgenommen.

— Der Münchener Komponist Dr. Hans Grimm hat mit seiner Tondichtung „Das letzte Märchen" (nach P. Kellers Idyll) in Augsburg einen außerordentlich starken Erfolg gehabt. Grimms Panto-

mime „Der Zaubergeiger“ wird Ende April im Münchener Nationaltheater zur Uraufführung gelangen.

— Kurt Striegler hat in Dresden seine cis moll-Symphonie zur Uraufführung mit dem Orchester des Landestheaters gebracht.

— Karl Straube wird ein weltliches Requiem, das Sepp Rosegger nach Worten seines Vaters komponiert hat (Verlag von E. Brockhaus in Leipzig), zur ersten Wiedergabe in Leipzig bringen.

— Der Musikverein zu Gotha brachte am 2. April als Uraufführung Friedr. Schuchardts „Francesco Petrarca“, Tondichtung in drei Teilen für Solo, gemischten Chor, Orchester und Orgel unter Leitung von H. Trinius.

— Mit seinem ersten Kompositionsabend hatte der um das Aschaffenburger Musikleben hochverdiente Ferdinand Keilmann, Studienrat am Humanistischen Gymnasium daselbst, bedeutenden Erfolg. Konzertlieder für Sopran und Bariton, sowie Chorwerke verschiedenster Gattung zeugten von reichem, vielseitigem und beachtenswertem Talent. Besonders Keilmanns Konzertlieder verraten eine starke Individualität und haben Anrecht auf tiefkünstlerische Wertung. — Von den Solisten Adolf Müller (Bariton, Frankfurt) und Gustl Nothnagel (Sopran, Würzburg) bewies besonders letztere in dem Vortrag der Keilmannschen Gesänge eine ausgereifte Künstlerschaft.

— Edwin Geist (Berlin) hat zur Dante-Feier einen symphonischen Prolog „Die Geburt der Commedia divina“ für großes Orchester, Orgel, Sopransolo, gemischten Chor und zehn Knabenstimmen komponiert. Das Werk ist der Stadt Florenz gewidmet, in der voraussichtlich im September d. J. anläßlich der 600. Wiederkehr von Dantes Todestag die Uraufführung stattfinden wird.

— In der Bernischen Musikgesellschaft gelangten unter Leitung der Komponisten zur Erst- bezw. Uraufführung: Serenade, eine lustige Musik für Holz, Blech, Darm und Stahl, verliebten Leuten gewidmet von Luc. Balmer, Concertino für Violine und Orchester von Walter Schultheß und Interludium aus einer neuen Oper von Othmar Schöck.

— Franz Schrekers Vorspiel zu einem Drama (die selbständige Fassung des Vorspiels zu den „Gezeichneten“) wurde in London zur Aufführung gebracht. Die Presse lehnte das Werk einstimmig ab. „Daily Mail“ schrieb: „Nichts hätte Deutschlands Niedergang deutlicher bezeichnen können als diese Musik, bei der man zum ersten Male etwas wie Mitleid für Deutschland empfand.“ (Ob man wohl Englands „Aufstieg“ durch seine zeitgenössische Musikproduktion wird merken können?)

Vermischte Nachrichten

— (Hilfsbund für deutsche Musikpflege.) Aus der Erkenntnis, daß der deutschen Musikpflege durch eine tatkräftige und großzügige Unterstützung geholfen werden muß, wenn sie ihre Weltbedeutung behaupten will, ist, wie M. H. und V. W. Z. mitteilt, der Hilfsbund für deutsche Musikpflege (Berlin W 62, Schillstraße 9) gegründet worden. Der Zweck des Hilfsbundes ist es nach seiner Satzung, der gefährdeten ernsten Musikpflege Deutschlands zu dienen, insbesondere den in Not geratenen Musikvereinen bei der Aufführung bedeutender Werke die fehlenden Mittel zuzuführen, wobei solche Vereine, die bemerkenswerte Werte lebender deutscher Tonsetzer zur Aufführung bringen, bevorzugt werden. Auch musikalischen Sammlungen und musikwirtschaftlichen Unternehmungen soll die Unterstützung des Hilfsbundes gewährt werden, falls diese Unternehmungen durch Mangel an Mitteln in ihrer Existenz gefährdet werden. Schließlich steht die Unterstützung des Hilfsbundes auch begabten Musikstudierenden und bedürftigen, durch unverschuldetes Unglück in Not geratenen Tonkünstlern zur Verfügung. Durch den Hilfsbund sollen weder Staat noch Gemeinde von ihren Verpflichtungen der Musikpflege gegenüber entlastet werden, vielmehr strebt der Bund an, durch seine eigene Hilfstätigkeit die Fürsorge der Behörden anzuregen und zu steigern. Es ist also ein großes und dankenswertes Ziel, das sich der Hilfsbund gesteckt hat, und das die tatkräftige Unterstützung seitens aller Faktoren verdient, die dazu in der Lage sind. Der Vorstand des Hilfsbundes besteht aus dem ersten Vorsitzenden, Prof. Dr. Georg Schumann, Direktor der Singakademie, sein Stellvertreter ist Karl Flesch, und das geschäftsführende Mitglied des Vorstandes Dr. Richard Stern.

— Ueber das Musikantendorf Cofferen berichtet Wilhelm Mangels in der illustrierten Zeitschrift Rheinische Heimat (Herausgeber Dr. Heinrich Oellers, Aachen). Cofferen, zwischen Jülich und Erkelenz gelegen, ist ein schmuckes, wohlhabendes Dorf von 500 Einwohnern. Die wichtigsten Erwerbszweige sind: Landwirtschaft, Kleinhandel, Schneiderei und — Musik. Allerdings sind dort reine Musikantenfamilien, solche, die ausschließlich Musik betreiben, und deren es früher viele gab, heute kaum noch vorhanden. Wie kommt Cofferen an die musikliebende und musikausübende Bevölkerung? Man nimmt mit einer gewissen Berechtigung an, daß sich Musiker vor nahezu zweihundert Jahren aus Welz bei Linnich in Cofferen angesiedelt haben. Nach einer Notiz im Kirchenarchiv berief der Pfarrer von Glimbach, wohin Cofferen eingepfarrt ist, die Musiker (spielleuth) von Welz zur Feier der Gottestracht (Fronleichnam) und des Kirchenpatronatsfestes in Glimbach-Cofferen, um die Messe zu spielen. Das geschah im Jahre 1682. Im Jahre 1731 erboten sich drei „musikalische spielleuth von Welz zu ehren der heiligen Margaretha in Cofferen die Meß nach musikalischen Noten zu spielen“. Sie wurden mit freier Zehrung „honoriert“ und jedenfalls auch sonst beschenkt. Höchstwahrscheinlich haben wir hier den Anfang der Cofferer „Kunst“ zu suchen, die sich im Laufe der Zeit immer mehr entwickelte. In Cofferen gab es ganz hervorragende Musiker, Künstler, die in der Welt einen Namen hatten, und bis zum Ausbruch des Krieges traf man recht tüchtige Musiker in Cofferen an. Annähernd zwanzig männliche Sprößlinge der im Aussterben begriffenen Musikantenfamilien haben in Garde- und Linienregimentern ehrenvoll gedient und dort der Musikkapelle angehört, einer sogar als Chorführer. Von überaus tüchtigen Musikern, Künstlern und Künstlerinnen, die teils aus Cofferen gebürtig sind, teils dort längere Jahre gelebt haben, seien folgende erwähnt: 1. Ferdinand Pelzer. Er war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Musiklehrer am königlichen Hofe in England; 2. der berühmte Musikdirigent Peter Hartmann, lebte länger als vierzig Jahre in Cofferen; 3. die Ehefrau Krichel, nachher Mayer, war in Cofferen ansässig. Sie durfte sich rühmen, zu den tüchtigsten Schülerinnen des bekannten Violinvirtuosen Spohr zu gehören; 4. Christian Neuserling. Dieser verlebte seine Jugendjahre in Cofferen, trat dann in türkischen Dienst und amtierte später als Kapellmeister auf der Insel Malta; 5. Konstantin Kasser. Er war geboren in Cofferen, siedelte nach Amerika über und leitete in dem großen Kriege bei den Truppen der konföderierten Staaten eine Regimentskapelle. Daß vor dem Kriege bei den Kirmessen, Schützen- und Kriegerfesten weit und breit die fahrenden Sänger, Sängerinnen und Musikanten von Cofferen nicht fehlen durften, versteht sich von selbst. Recht gemütlich ging es stets auf der St.-Margareten-Kirmes in Cofferen selbst zu. Abends vorher wurde diese durch einen musikalischen Umzug eingeleitet und am Festtage selbst durch die Schützengesellschaft feierlich begangen. Fahrende Spielleute aus Cofferen zogen schon vor vielen Jahrzehnten durch die Lande und musizierten in Begleitung von Sängerinnen, namentlich auch bei den Karnevalsfestlichkeiten in Köln und Aachen. Dadurch gelangte viel bares Geld in den Ort, und die Musiker erfreuten sich durchweg eines gewissen Wohlstandes. Der Erlös war oft ziemlich groß. Vielfach wurde nur mit Kupfermünzen bezahlt, die aber nicht gezählt, sondern der Bequemlichkeit halber abgewogen wurden. Vieles ist anders geworden in unserer Papiergeldzeit. Was die fahrenden Sängerinnen anbelangt, so läßt sich nicht leugnen, daß manche ihrer Lieder nicht ganz einwandfrei waren. Wer aber will den Sängerinnen die Schuld allein aufbürden? Waren nun diese „Harfenlieschen“, die man draußen auch als „Cofferanerinnen“ bezeichnete, alle aus Cofferen? Nein. Heute gibt es dort überhaupt keine Sängerinnen mehr, die berufsmäßig Gitarre spielen und dazu singen. Der Nachbarort Gevenich zählte schon vor dem Kriege mehr öffentlich auftretende Sängerinnen als Cofferen selbst, und diese wurden überall als „Cofferanerinnen“ bezeichnet. Alles, was eben in Nörgelbach, Spottenforst, Schnüffelheim und Dünkelburg spielend und singend angetroffen wurde, mußte eben aus Cofferen sein. Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, worauf es zurückzuführen ist, daß in Cofferen die Liebe zur Musik jetzt langsam aber sicher ausstirbt. Die schon vor dem Kriege in Kraft getretenen Erschwernisse zur Erlangung eines Gewerbescheines blieben nicht ohne Einfluß. Dann bildeten sich nach und nach an fast allen größern Orten des Rheinlands Musikkapellen, und jeder Wettbewerb schädigt. Dazu kommt die gesunde Neigung bei der heranwachsenden Jugend zum Handwerk und die verwerfliche Abwanderung zur Großstadt.

— Wir entnehmen der T. R. folgende der besonderen Beachtung empfohlenen Worte der Straßb. Ztg.: „Oratorienverein. Wie nachträglich bekannt geworden ist, hat sich Felix Nowowiejski, der Verfasser des Oratoriums „Quo vadis?“, ein Ostpreuße von Geburt, nicht nur zum Polentum bekannt, sondern auch an deutschfeindlichen Kundgebungen persönlich beteiligt. Dadurch sind vielfache starke Bedenken hervorgerufen, ob es vom nationalen Gesichtspunkt aus überhaupt noch angängig sei, Werke dieses Komponisten in Deutschland zu Gehör zu bringen. Infolgedessen sieht sich der Oratorienverein zu seinem großen Bedauern veranlaßt, von der in langer, uneigennütziger Arbeit wohlvorbereiteten und für Karfreitag, den 25. März, schon angekündigten Aufführung des vorbenannten Oratoriums noch in letzter Stunde Abstand zu nehmen. Die bereits bezahlten Eintrittspreise werden gegen Rückgabe der Karten in der Steinthalschen Buchhandlung wiedererstattet.

— Im Verlage von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart erschien: Im Atem der Welt. Gedichte von Manfr. Schneider.

— In Sachen der Großnichte Schuberts sind uns abermals Zuschriften zugegangen, über die wir unsere Leser unterrichten müssen. Leider lassen uns die abermals zur Aeußerung aufgeforderten Wiener Stellen diesmal, wie es scheint, im Stiche. Nach unseren letzten Informationen befindet sich in Wien die Tochter von Franz Schuberts Bruder Ferdinand, also die Nichte des Komponisten, Frau Emma Prossenag, tatsächlich in großer Not. Die alte Dame wohnt Wien XVII, Hernalser Hauptstraße 166, 2. Stock. Frau Prossenag hat zwei Kinder, die sie aber nicht unterstützen können, weil sie selbst nichts haben. Frau Emma Prossenag ist, wie alle Zuschriften an uns betonen, eine durchaus ehrbare Frau, die der Unterstützung durchaus wert ist. Etwaige Zuwendungen sind an ihre oben gegebene Adresse zu leiten.

Schluß des Blattes am 31. März. Ausgabe dieses Heftes am 21. April, des nächsten Heftes am 4. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 15

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.—.

Inhalt:

Eine esoterische Betrachtung über das Wesen der Musik.

Von Albert Bencke (München).

Es gibt viele Ariadnefäden, die uns aus der Mühsal und dem Dunkel unseres Tageslebens zum Ewigen emporzuführen vermögen, aber nur einer dieser Fäden ist allen Menschen gegeben — während andere nur für wenige Auserwählte verwendbar sind —, und dieser Allen zugängliche Führer zum Ewigen ist die Musik. Die Musik verdichtet uns gleichsam und macht uns fühlbar das Walten der zwei Gesetze, gemäß welchen sich das Universum aufbaut, nämlich der Gesetze der Kraft und des Widerstandes oder der Wirkung und Gegenwirkung. Diese beiden Gesetze beherrschen sowohl das materielle wie das spirituelle Universum und sie sind es, die sich in der Musik als die beiden Ordnungen der Akkorde einerseits, der Dissonanzen andererseits darstellen; durch die Verschlingung von Akkord und Dissonanz entsteht vor unserer Seele ein Bild des Weltalls. Akkord und Dissonanz werden in der Musik zu einer Einheit geführt und so spiegelt die Musik die große, ewige Wahrheit von der Grundeinheit aller Dinge wieder, in deren Erkenntnis der Mensch allein die Ruhe seiner Seele zu finden vermag, nach der er sich sehnt und die er in seiner Jagd nach dem irdischen Glück doch nie erreicht.

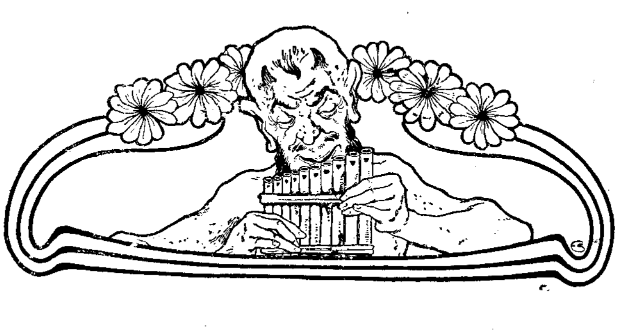
Das Spiel dieser beiden primären Kräfte der Natur, der Polaritäten Goethes, spitzt sich im Menschenleben, das ja nichts anderes ist als ein Ergebnis des Aufeinanderwirkens dieser Kräfte aufs äußerste zu; die Kraft in uns begegnet beständig dem Widerstand und dieser Widerstand, der sich aus einer Reihe kleiner Faktoren zusammensetzt, ist in seinem Allgemeinanblick die Zeit, die uns umhüllt, wie in ein Gefängnis einschließt und deren beengende Schranken uns die Musik wie mit einem magischen Schlüssel öffnet. Die Musik führt uns so, indem sie ein Abbild des gesamten Lebens wie in weiter Ferne vor uns erstehen läßt, über das Leben hinaus, das wir nun von einer höheren Warte aus betrachten, und vermag uns somit für kurze Zeit die Tugenden dieser höheren Welt zu vermitteln, um damit die ungeordneten, ungezügelten Triebe und Mächte zu mäßigen und zu bekämpfen, die uns in unserem Erdenwallen in ihren Banden halten. Von diesem Gesichtspunkt, als einer nach aufwärts führenden Kraft gesehen, hat vielleicht die Musik der Alten eine größere Bedeutung und größere Wirkung gehabt als die heutige Musik, weil sie ihrem Ursprung und ihrem eigentlichen Wesen, als Vermittlerin zwischen Ewigem und Zeitlichem, näher war; der Weg zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen war kürzer als heute und die Musik hatte, sozusagen, unmittelbarere Berührungspunkte mit diesem Göttlichen. Mit dieser Entfernung von ihrer eigentlichen Quelle gewann aber die Musik an Ausgestaltung, an Bereicherung der Formen, an technischer Vollendung, sie trat in eine zweite, abgeleitete Ordnung, nach jener ersten, höchsten, primitiven ein, die sie als Kunstwerk hoch über die alte Musik stellt; und wenn wir die neueste Entwicklung der Musik betrachten, so werden wir gewahr, wie auch hier, gegenüber der unmittelbar vorhergehenden Stufe, dasselbe Verhältnis obwaltet wie im allgemeinen zwischen alter Musik; etwa der der alten Griechen und moderner Musik. Das primitive Einfühlen in das Ewige wird ersetzt durch eine überwuchernde Formenfülle, die aber nun mehr andeutet als ausspricht und sich im Andeuten erschöpft. Der Zweck, der Daseinsgrund der alten Musik, der aber auch für alle Zeiten ihre einzige Richtschnur sein wird, war vor allem die Zerstreuung der unharmonischen Einflüsse, die auf das Leben der Menschen wirken, dann aber — und das ist das Wesentliche — sollte sie das Werkzeug einer das Weltgeschehen beherrschenden Kraft, der regulierenden höchsten Instanz, des Göttlichen sein, während die moderne Musik nicht mehr ein solches Werkzeug, sondern ein selbständiger, autonomer Antrieb sein will, der aus dem genialen Menschen spontan entspringt, seinen Eigenwert hat und sein Eigenleben führt.

So hat das Musikleben heute eine ungeheure Breite genommen, es hat einen Weg beschritten, der typisch ist für die Entwicklung des menschlichen Geistes, und dessen Peripetie vielleicht auf keinem anderen Gebiete mit solchem Erkenntniswert zu studieren ist, als auf dem Gebiete der Musik. Aus der gewaltigen Breite des modernen Musiklebens ergibt sich, daß es sich nicht mehr einheitlich nach festen Grundsätzen bewegt, sondern Zufallswege nimmt, die in den verschiedensten Richtungen und auch in die Irre führen, wie tote Arme eines großen Flusses. Wie darf es uns da wundernehmen, daß die moderne Musik uns oft durch leere und reizlose Gegenden geleitet, daß sie immer mehr dazu neigt, Kontrast- als Ausdruckskunst zu werden, die sich des Klangschönen nicht mehr als Zweck, sondern als Kontrastmittel bedient. Das Schöne an sich wird in der heutigen Musik etwas Relatives, wie das Wahre es in der jüngsten Philosophie geworden war, und die Opposition von Kraft und Widerstand, dem Grundgesetz alles Seins, die sich eigentlich in der schönen Harmonie auflösen soll, wird zum Gegensatz, zum Widerspruch, der unauflösbar ist. Deshalb vermag auch die moderne Musik so selten das reine Glück darzustellen, das nur aus der Einheit von Kraft und Widerstand entsteht, die im musikalischen Genie zur Harmonie wird. Die Darstellung, die Einflößung des reinen Glücksgefühls ist und bleibt aber doch wohl der eigentliche Zweck der Musik, denn dieses allein vermag uns jenem Ort der Ruhe entgegenzuführen, aus dem die Quellen des Ewigen fließen. — Wir wollen aber der modernen Musik daraus keinen Vorwurf machen, denn sie ist nichts anderes als das Spiegelbild des modernen Menschen, dessen Wesen heute ein unklares tumultuarisches Leben oder banausische Gleichgültigkeit ist. Der moderne Mensch bewegt sich daher in Kontrasten, Kontraste ganz anderer Natur allerdings als zur Zeit Beethovens, in welcher der titanische Mensch (man denke an den jungen Goethe, Schiller, der Kraftzeit der Romantik) den Himmel zu stürmen versuchte, während wir jetzt mit der Erde nicht fertig werden. Die Kontraste Beethovens ließen uns wie mitten in einer Teufelsbeschwörung die Wunder der Entzückung und der göttlichen Ruhe genießen, während uns jetzt in der Regel der Exorzismus unvermittelt und willkürlich aus musikalischen Regionen des Friedens herausreißt. Niemals aber hat die Menschheit der befreienden, in die Regionen göttlicher Ruhe führenden Musik dringender bedurft als heute, wo

wir die Kontraste versöhnen sollten. Wie das geschehen könnte? Ein Gemälde Poussins, eines der besten des Meisters, fällt mir dabei ein. Es stellt flötenblasende Hirten Arkadiens dar, die um ein Grab eines Mädchens tanzen, das vor kurzem noch tanzte wie sie. Die auf der Flöte spielenden und tanzenden Hirten und das Grab des Mädchens! Kann es einen größeren Kontrast geben? Dennoch hat der Meister es so dargestellt, daß der Kontrast hier zu einem die Seele erhebenden Motiv wird; es geht nichts Zerreißendes von ihm aus, sondern eine heiße Wehmut, die sich in Freude am ewigen Sein auflöst. Könnte uns das ein moderner Musiker darstellen, so würde er damit eine neue Kräftequelle im Herzen seiner Zuhörer erschließen.

Die Musik in ihrer ursprünglichen Bedeutung, die alte Musik, war ein Kultus, war Anbetung, war Vermählung mit der Natur. Durch den Ton, den der Mensch erzeugte, und durch den er die ihn umgebende Luft in Bewegung setzte, machte er das Luftreich und alles was tönte zu seinem Genossen. Der erste Mensch, der eine Leier formte und ihr Töne entlockte, entwickelte dadurch rings um sich, ohne sich von seiner Stelle zu bewegen, allen in der Luft enthaltenen Reichtum, den Reichtum des Klanges und der magischen Wirkung der Akkorde, der noch stärkeren der Melodie, in der er sein eigenes Inneres dem All mitteilte. Er vereinigte sein eigenstes Wesen mit den musikalischen Kräften der Luft und diese Kräfte mit seinem Ich, so daß er durch seine Töne bis in jene reine und hohe Region vorzustoßen unternahm, aus der die Musik stammt. Durch die Musik vermochte er deshalb nicht nur bis zu jener reinen Höhe des Göttlichen emporzusteigen, sondern er vermochte das Göttliche zu sich herabzuziehen, das er als die Grundkraft seines eigenen Wesens erfaßte. Und wie reich fühlte er sich nun, denn jederzeit konnte er seine Stimme und sein Saiteninstrument ertönen lassen, um aufs neue den Kultus zu üben und sich dadurch dem Ewigen anzuschließen. Aus solchen Erwägungen können wir ermessen, welche Bedeutung die Musik für den antiken Menschen hatte, welche beständige Kraftquelle sie für ihn war, und so verstehen wir es denn auch, warum wir auf den alten Vasenmalereien der Griechen kaum eine Szene dargestellt finden, auf der nicht die Flöte oder die Leier ihren Platz einnähmen. Die Luft, als der Bewahrer, Behälter und Uebertrager aller Töne, die wir erzeugen, ist der Vermittler zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen, dem Irdischen und dem Ewigen; aber sie kann es nur dann sein, wenn sie ein reines Medium bietet, wenn der Ton rein, klar und wahr, gemäß den Gesetzen ewiger Harmonien nach oben steigt. So wird die Musik, wie der Gesang, ein Heiliges, das sich bestimmten Formen und Regeln fügen muß, damit das übertragende Medium in seiner Reinheit erhalten werde.

Wie weit entfernt sind wir heute von solchen Anschauungen, wie erfüllen wir die Luft mit Kakophonien ohne uns darum zu kümmern, wie sich ihre mediale Kraft dazu verhalten möge; denn in ganz anderem Sinne ist heute die Musik Gemeingut Aller geworden als es damals der Fall war, und sie hat deshalb auch ihre Formen geändert. Aber in diesen alten Anschauungen steckt doch ein tieferer Sinn als man heute im allgemeinen wohl zuzugeben bereit ist, es steckt darin die Ueberzeugung, daß der Ton das erste Göttliche ist, der allem Entstehen voranging, und daß wir deshalb nur durch den Ton wieder zum Göttlichen emporgelangen können. Würde es dem modernen Musiker schaden, wenn er diese mystische Seite seiner Kunst mehr inne würde?



Problem einer Faust-Musik.

Von Dr. Roderich v. Mojsisovics.

Nicht über die zahllosen Kompositionen zu Goethes „Faust“, über welche ich seit meiner Gymnasialzeit eine, noch immer nicht beendigte Arbeit in meinem Schreibpulte liegen habe, will ich sprechen, sondern über das Problem einer Musik zu Goethes „Faust“, über die Erfordernisse und Grundbedingungen einer solchen. „Wer im Glaskasten sitzt, soll nicht mit Steinen werfen“, heißt es zwar sonst nicht mit Unrecht und man könnte behaupten, da auch ich an einer „Faust-Musik“ geschrieben habe[1], daß ich da pro domo spreche, aber ich meine, gerade in diesem Falle kann eher jemand das Wort ergreifen, der sich schon eingehend vom Standpunkte des schaffenden Künstlers mit diesem Vorwurfe abgegeben hat, als ein rein theoretisierender Schriftsteller.

Das Problem einer „Faust-Musik“ ist untrennbar von dem Problem der Inszenierung des Faust — denn ich denke doch an eine Bühnenmusik, nicht an eine der Realität der Bühne so wenig entsprechende, wie die Schumannsche, die bisher die bedeutendste Vertonung der Dichtung zu nennen ist.

Da stoßen wir zuerst auf die bekannte Tatsache, daß beide Teile des „Faust“ grundverschieden in der — äußeren — Anlage und Ausführung gehalten sind. Das, was der Vorzug des einen Teiles ist, ist der Nachteil des anderen. Der bei weitem impulsiver, frischer und allgemein menschlich verständlicher gehaltene erste Teil ist — eine Folge von Goethes Art zu arbeiten — weder in bestimmte Abschnitte (Akte) gegliedert, noch sonst als fortlaufende Handlung (Volontärszene) zu bezeichnen; der einheitlich entworfene und in einem fort ausgeführte in Akte und Szenen geteilte zweite Teil hingegen entbehrt der jugendlichen Frische und leidet trotz der Großartigkeit der Gesamtideen und wundervoller Einzelszenen (Penejos, Thessalische Felder usw.) an Goethes schwer eingänglicher Diktion, die sich in oft kaum mehr entwirrbaren Anspielungen und Beziehungen gefiel (sogen. Altersstil Goethes). Beide Teile sind überdies sehr lang. In künstlerischer Hinsicht ist beiden Teilen gemeinsam, daß sie einen zahlreichen Szenenwechsel (wobei manche Szenen kaum einige Sekunden dauern) aufweisen und daß sie dem Bühnenbilde nach und regietechnisch ungezählte Probleme bilden und daß beide Teile auch nach Goethes ausdrücklichem Wunsche Musik brauchen.

Wenn wir die bisher gebräuchlichen Faust-Inszenierungen überblicken, so hat fast jede diese oder jene Szene gestrichen: ich bin nun ein grundsätzlicher Gegner des Prinzipes, ein Werk, von wem es immer ist, gekürzt aufzuführen: entweder ganz oder gar nicht. Gerade bei einem so reichen Werke wie der „Faust“ — wir können ihn doch unleugbar als das größeste Werk unseres Volkes bezeichnen — empfinde ich jede Amputation als störenden Eingriff. Daher wächst die Zeitdauer des Werkes ins Ungemessene; jedenfalls nimmt es dann — schon ohne die doch immerhin verbreiternde Wirkung der Musik — einen Umfang an, der mit dem tagtäglichen Theaterbetrieb sich nicht vereinbaren läßt. Aber schließlich ist dies kein Unglück. „Faust“ ist kein „Repertoirestück“, wie dies bei „Clavigo“, „Egmont“, „Iphigenie“ der Fall ist. Ein so außergewöhnliches Werk soll auch nur zu außergewöhnlichen Zeiten bei außergewöhnlichem Anlasse gegeben werden. Wenn ich nicht irre, dachte Richard Wagner selbst daran, als er das Bayreuther Festspielhaus gründete, dem Goetheschen Riesenwerke daselbst eine Heimstätte zu bieten. Wenn nun in früherer oder späterer Zeit der Gedanke, das Bayreuther Theater von Staats wegen zu übernehmen, verwirklicht und Bayreuth in der Tat ein deutsches Olympia werden sollte, so könnte der Faust-Inszenierungsidee wieder nähergetreten werden. Daß eingreifende Umbauten, so der Einbau einer Drehbühne für die vielen kurzen Verwandlungen, hierzu notwendig wären, liegt auf der Hand. Aber: hätten wir einmal eine Bühne für „Faust“ — so wäre es ein leichtes, das Werk ungekürzt in zwei oder drei Festspieltagen zu geben. Dann erst kommt die Frage der Musik. Die Idee

[1] aus welcher der „Chorus mysticus“ vor Jahren erschienen ist.

aus allen bisherigen Faust-Musiken, die dem Texte und der Situation, dem Stile und der Eigenart der Dichtung am nächsten kommenden Musikstücke auszuwählen, mag für den ersten Augenblick, gerade im Hinblick auf Bayreuth, befremden, scheint mir aber, insolange wir keine wirklich erschöpfende, d. h. restlos dem vielgestaltigen Geiste der Dichtung entsprechende Musik haben — als der beste Ausweg. Denn es frägt sich sehr, ob wir je noch eine solche Musik bekommen können. Gerade so wie die Dichtung ein Lebenswerk, und zwar das *krönende* Lebenswerk eines der größesten Deutschen ist, so könnte eine adäquate Musik nur wieder das Werk eines *Lebens* sein — — noch dazu eines der größten Musiker!! In Faust ist alles enthalten, es gehört also eine Vielgestaltigkeit der künstlerischen Palette hierzu, wie sie ein Bach besessen hatte, ein Mozart vielleicht auch noch, vielleicht auch Beethoven, obwohl dieser Titan als Dramatiker für die Gretchen-Szenen versagt haben dürfte — aber sonst wohl niemand. Daher erklärt es sich auch, daß sich in den vielen Kompositionen einzelner Teile des „Faust" viel mehr gute Musik findet, als in den verschiedenen zu Aufführungszwecken geschriebenen, vollständigen Faust-Musiken.

Schwierig wird es immerhin sein, da eine Auswahl zusammenpassender Stücke zu treffen: denn wenn ich auch an dem Satze festhalte, daß es für jedes künstlerische Problem nur *eine* Lösung gibt und wenn diese erfolgt ist, so sind alle späteren Werke, sie mögen reicher, farbenprächtiger, raffinierter sein, nicht imstande, um dieses eine Vorbild herumzukommen, so ergibt gerade die stilistische Verschiedenheit der zeitlich auseinanderliegenden einzelnen Werke eine böse Klippe.

Nun kommen wir aber an die eigentliche Hauptfrage: *welche Teile der Dichtung bedürfen der Musik*, d. h. zu welchen dachte sich Goethe eine solche — was wohl hier den Ausschlag gibt. Wenn wir nämlich daraufhin die verschiedenen „Faust-Musiken" durchsehen, finden wir ganz unglaubliche, künstlerisch und dramatisch durch nichts gerechtfertigte Willkürlichkeiten der Tonsetzer, die glaubten, in der Faust-Dichtung ein geeignetes „Komponierobjekt"[1] gefunden zu haben, woraus jeder sich die ihm zusagenden Brocken herausschneiden könne, wie er wolle. Daß intellektuell tiefer stehende Naturen oft so denken, nimmt nicht wunder, daß aber sogar ein durch literarische Bildung so ausgezeichneter Geist wie Robert Schumann die Geschmacklosigkeit begehen konnte und aus der Gartenszene (I 12, 2810 bezw. 3163) ein opernhaftes, kokett adoptiertes Duett herauszuschneiden (Klavierauszug C. P. Nr. 1 S. 9), ist mir unfaßbar.

Hier sei zu Nutz und Frommen aller derjenigen, die künftighin Faust zu komponieren beabsichtigen, darauf hingewiesen, daß „*die Verse, die zu singen sind*", in den „*ersten Ausgaben durch hereingerückte Zeilen im Druck ausgezeichnet*" sind. (Faust von Goethe. Mit Einleitung und fortlaufender Erklärung herausgegeben von K. J. Schröer, Leipzig, O. R. Reisland, 4. Aufl. 1903 und später auch, 1. Bd. Einl. LXXVII). Doch dieser Gebrauch ist auch in neueren Ausgaben meist genau beobachtet; maßgebend ist die gewiß in den meisten Bibliotheken erhältliche Ausgabe von 1840. Es muß jedoch ausdrücklich betont werden, daß z. B. ein Studierzimmer 825—905 „mit Hereinrückung der Zeilen jedesmal nur eine Veränderung der Stimmlage im Vortrag angedeutet" wird[2]. Merkwürdig ist ferner die Bemerkung Laroches, daß bei der Faust-Aufführung von 1829 der Erdgeist *singen* mußte. Nun haben genaue Nachforschungen ergeben, daß dies nicht für die ganze Partie des Erdgeistes, sondern nur für einzelne Stellen gilt: also erscheint der Gesang gewissermaßen als Steigerung der gesprochenen Teile. Da ist es nun in der Tat schwer, stilistisch das Richtige zu finden, die Musik wird unerwartet anfangen und ebenso aufhören müssen — es empfiehlt sich also hiefür das Verfahren, wie es Humperdinck in seinen Königskindern (Melodram 1. Fassung) beobachtete, wo von abschließenden Wendungen abgesehen ist. Demungeachtet wird es manche Szenen geben, die eine nicht aufdringliche melodramatische Untermalung erfordern, z. B. (I, 23, 4046) „Nacht, offen Feld. Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden daherbrausend". Auch die Schlußszene des ersten Teiles mit der „Stimme von oben" bedarf eines Bindegliedes zwischen dem Ueberſinnlichen und dem Dämonischen — ob hiefür auch nicht *Musik* als Notwendigkeit empfinden, vermag ich nicht zu entscheiden. Szenen wie Walpurgisnacht (I, 20), Walpurgisnachtstraum (I, 21) sind schon der ganzen Anlage nach vom Dichter als in Musik gesetzt gedacht — sie bieten freilich bis heute kaum gelöste Aufgaben. Anders verhält es sich hingegen im zweiten Teil, wo genauer zwischen gesungenen und gesprochenen Partien zu unterscheiden ist; hier findet sich öfters auch der Uebergang vom gesprochenen Wort zum gesungenen, z. B. die Worte der Sphinx (II. Akt, 3, 7245). Ein Problem für sich bietet die große Maskerade im ersten Akt: weitläufiger Saal. Mummenschanz; hier müßte die Musik zusammenfassen, vereinheitlichen, die gesprochenen Worte müßten während der Musik erfolgen. Anderseits lassen in den Penejos-Szenen zahlreiche Stellen einen im unklaren, ob der Dichter Gesang wollte oder nicht: bei den Sirenen z. B. ist dies wohl immer anzunehmen, wie überhaupt derartige Teile der Dichtung, schon ihrer unglaublichen Zartheit wegen einerseits und anderseits, weil sie an die Phantasie des Hörers gewaltige Anforderungen stellen, indem sie plötzlich die mittelalterlich-mystische Welt versinken und dafür die antike Welt erstehen lassen — der Musik nicht gut entbehren können. Es sei hier noch darauf verwiesen, daß Goethe, den das Geschick leider mit keinem Mozart, sondern nur mit einem Duodez-Komponisten vom Range des Herrn Kayser zusammenführte, und der vielleicht deshalb, d. h. wegen seiner, wohl auf persönlichen Vorzügen begründeten Vorliebe für Kayser (vergl. Italienische Reise. II. Teil „Aus Italien"), als unmusikalisch galt, beim Entwerfen seiner lyrischen Gedichte stets innerlich Musik gehört haben soll — eine Erscheinung, die mir sehr wohl glaubwürdig und wahrscheinlich vorkommt. Demgemäß wurde auch in bezug auf „Faust" die Behauptung aufgestellt, Goethe wünsche keinesfalls die hineingerückten Verszeilen gesungen; es seien nur diejenigen so bezeichnet, die ihm beim Entwurfe so erschienen seien — eine Behauptung, die ebenso vage als sonderbar erscheint, nachdem der Zweck, den der Dichter damit verbunden haben soll, keineswegs einleuchtend ist. Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, einen kompositionstechnischen Kommentar zu Faust zu schreiben; ich möchte nur noch auf die musikalische Anlage der Schlußszene hinweisen, welcher die vom Dichter geforderte szenische Anlage (Montserratprospekt) die Wege weist. Es braucht nun keinesfalls Spanien, noch das Land der Styliten zu sein: es kann dem *deutschen* Faust entsprechend *deutsches* Alpenland sein: ein großartiger Talschluß im Hintergrund etwa eine Vertiefung (See oder dergl., was nicht sichtbar ist) ahnen lassend, — an dessen Steilgehängen teils einzeln, teils in Gruppen Einsiedler (Mönche) verteilt sind — etwas stilisiert wie bei Moritz v. Schwinds Einsiedlern — und aus den verschiedenen Regionen erschallen nun die Gesänge der heiligen Anachoreten — alles andere ergibt sich von selbst, nun etwa könnte der Chorus mysticus — den man, ohne der Dichtung Gewalt anzutun, musikalisch etwas ausbauen könnte — es muß nicht so weitschweifig geschehen wie in R. Schumanns sonst wundervoller Schlußszene — durch das *musikalische* Gewand, den Gedanken der Verbindung des antiken Geistes mit dem mittelalterlich-mystischen, aber germanischen Ausdruck verleihen[1].

Vielleicht geben diese Zeilen die Anregung, dem Faust-Problem von der musikalisch-bühnentechnischen Seite neuerdings beizukommen: wenn auch unsere, der grenzenlosen Verarmung mit Riesenschritten zueilende Zeit gewiß nicht der richtige Zeitpunkt ist, einem Ausbau Bayreuths das Wort zu reden, so bedürfen Probleme, wie das hier angeschnittene, Jahrzehnte der Vorbereitung, ehe sie zur Durchführung gelangen: vielleicht ersteht uns auch irgendwo für bessere Zeiten ein Faust-Komponist!

[1] Daß Bach keine Opern geschrieben hat, ist ein unersetzlicher Verlust, — nach der neuen Probe der „Kaffeekantate" sieht man mit Staunen, über welch meisterhaft treffende und flüssige Diktion der große Thomaskantor auch im dramatischen Stile verfügte.

[2] a. a. O. S. LXXVIII zitiert nach der 2. Aufl.

[1] Dieser Chor könnte von der Tiefe des Tales, wie aus weiter Ferne heraufklingen. (Vergl. meinen Entwurf dieser Szene im Klavierauszug meines Chorus mysticus.)

Heinrich Ordenstein †.

Am Abend des 22. März 1921 ist der Begründer und Leiter des Karlsruher Konservatoriums, Hofrat Prof. Heinrich Ordenstein, am Herzschlag gestorben. — Ordenstein wurde am 7. Januar 1856 als Sohn einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie in Worms geboren. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt. Mit großer Leichtigkeit eignete er sich den Lernstoff der Schule an. Um so begreiflicher war der Widerstand, den die Eltern seinem Wunsche, Musiker zu werden, entgegensetzten, zumal er in dem ganzen Kreise seiner Familie mit seiner Liebe zur Musik allein stand. Unüberwindlich aber wurde sein Herzenswunsch durch seine Begegnung mit Vinzenz Lachner. Der Mannheimer Hofkapellmeister leitete im April 1871 die Festchöre zum Wormser Sieges- und Lutherfest, und der junge Ordenstein sang mit im Chor.



Heinrich Ordenstein †.

So durfte der kaum Fünfzehnjährige Schüler des Leipziger Konservatoriums werden. Wenzel, Coccius und Carl Reinecke unterrichteten ihn dort im Klavierspiel, Jadassohn und Ernst Friedrich Richter in der Theorie. Vielseitige Universitätsstudien beschäftigten daneben seinen aufnahmefreudigen Geist. Als den größten Gewinn seiner fünf Leipziger Jahre aber empfand es Ordenstein, daß er dort den wenige Jahre älteren Hugo Riemann zum lebenslänglichen Freund gewann. Der geniale Musikgelehrte hat zehn Jahre später in der Widmung seines Lehrbuchs vom Kontrapunkt dieser Freundschaft ein Denkmal gesetzt. Nachdem er das Konservatorium absolviert, war der kaum zwanzigjährige Ordenstein als Musiker und Pianist so hoch entwickelt, daß erste Virtuosen seiner Zeit gemeinsam mit ihm konzertierten. Ausgedehnte Konzertreisen machte er mit Frau Minna Peschka-Leutner, die damals mit ihrem Koloraturgesang Bühne und Konzertsaal beherrschte, desgleichen mit dem großen Cellomeister Leopold Grützmacher. Ein längerer Studienaufenthalt in Paris folgte. Auch hier erkannten die höchsten musikalischen Kreise ihn als ebenbürtig an. Freundlich nahm sich insbesondere Saint-Saëns des Jünglings an.

Nach Deutschland zurückgekehrt, fand Ordenstein im Leipziger Gewandhaus mit Rubinsteins d moll-Konzert eine begeisterte Aufnahme. Auf Grund dieses großen Erfolges zog Julius Stockhausen, der im Liedgesang nicht seinesgleichen hatte, den jungen Ordenstein an seine neu gegründete Gesangschule nach Frankfurt am Main. Clara Schumann und Anton Rubinstein gehörten dem Stockhausenschen Kreise an. Frau Schumanns wahrhaft mustergültiges Klavierspiel und Rubinsteins zwingende Genialität wiesen der Künstlerschaft Ordensteins neue Wege.

Auf Rubinsteins Empfehlung gewann Theodor Kullak ihn als Lehrer für seine Musterklavierschule, die Neue Akademie der Tonkunst in Berlin. Dieser ausgezeichnete Pianist und Systematiker vollendete Ordensteins feindurchdachte Methodik des Klavierunterrichts. Der andere große Gewinn der Berliner Zeit Ordensteins war die Freundschaft Joseph Joachims. Kullaks Plan, den jungen Ordenstein zum Mitdirektor seiner Schule zu machen, scheiterte an seinem frühen Tode (1. März 1882).

So schuf Ordenstein unter dem hohen Schutz der Großherzogin Luise von Baden in Karlsruhe, wohin er ältere Beziehungen hatte, eine eigene Musikschule. Schon nach wenigen Jahren erzielte sein Unterricht solche Ergebnisse, daß selbst Hans von Bülow ihm öffentlich und wiederholt freudigen Beifall spendete. Es würde nicht nach dem Sinn des überaus bescheidenen Meisters sein, hier eine Reihe bedeutender Namen als die seiner Schüler anzuführen. Zudem kennzeichnet seinen Unterricht weniger die Ausbildung einzelner außerordentlicher Talente als vielmehr das große und sichere Können seiner Schülerschaft überhaupt.

Als konzertierender Künstler trat Ordenstein mehr und mehr in den Hintergrund. Das Herzleiden, dem der Meister jetzt erlegen ist, verbot ihm schon früh die Aufregungen des öffentlichen Spieles. Daher wußten verhältnismäßig wenige, welch fein, überlegen und lebendig gestaltender Klavierkünstler er zeitlebens geblieben ist. — Auch der Musikwissenschaft brachte Ordenstein ein lebhaftes und tätiges Interesse entgegen. Wenn er auch mit Rücksicht auf sein anspruchsvolles Amt als Konservatoriums-Leiter einen akademischen Lehrauftrag nicht annahm, so legen doch wertvolle, konsequent durchdachte Abhandlungen von ihm, die in Zeitschriften und in den Jahresberichten seines Konservatoriums verstreut sind, Zeugnis ab von seinen hoch entwickelten wissenschaftlichen Fähigkeiten.

Als interessanter Redner wurde er allgemein geschätzt, und seine wöchentlichen Vorlesungen im Konservatorium hatten eine Anziehungskraft, die weit über den Rahmen der Anstalt hinausging.

Wie weit sein immer freundlicher Sinn fremdem Streben und Verdienst offenstand, das beweist am besten, daß er die Freundschaft vieler führender Künstler und Gelehrten suchte und fand.

So ist sein arbeitsreiches und segenspendendes Leben, das ihm auch eine Gattin schenkte, die die Größe seines Strebens zu ermessen wußte, wahrhaft glücklich zu nennen.

Dr. phil. Rudolf Bellardi.

Ponchielli und sein Werk.

Von Dr. von Trotta-Treyden.

(Fortsetzung.)

III.

Ponchielli erreichte jetzt den Höhepunkt seines musikalischen Schaffens. Er komponierte die „Gioconda", die seinen Ruhm begründen sollte und die auch über ausländische Bühnen ging und den Namen ihres Schöpfers in weiten Kreisen bekannt machte. Das tiefe Eindringen in die neuen Ideen Verdis, den er so hoch schätzte, und in die Werke Richard Wagners kennzeichnen diese Periode. Dazu verhalf ihm ein Mann, der wie kaum ein Zweiter in jener Zeit Wagners ganze Bedeutung begriffen hatte und ihm in seinem Vaterlande Geltung verschaffen wollte. Das war Arrigo Boito, der Komponist des „Mephistopheles", der Wagners „Rienzi" und „Tristan und Isolde" übertragen hatte. Wohl hat der starke Einfluß der Neuromantiker und der großen französischen Oper ihn in seinen eigenen Werken, zu denen er sich nach Wagners Vorbilde das Libretto selbst dichtete, dazu veranlaßt, durch Kunstmittel und Effekthascherei das sensationslüsterne Publikum möglichst in Spannung zu bringen. Wohl hat er vollkommene Schauerszenen und unzählige Morde eingeflochten, die von glänzenden Festen und Orgien und anmutigen Balletts unterbrochen wurden, um durch starken Kontrast zu wirken, aber wir dürfen heute nicht vergessen, daß es ein über-

mächtiger Zug der Zeit war, dem er auf diese Weise entgegenkam. Boito schrieb ein Libretto „La Gioconda“, das er Victor Hugos Tragödie „Angelo, le tyran de Padoue“ nachdichtete. Leider hat er Hugo, den er sehr hochschätzte, doch nur schwächlich kopiert. Was bei Hugo klar und folgerichtig sich entwickelt, hat er verwirrt und in einem unlogischen Zerrbild gegeben. So hat Hanslick denn mit Recht das Unmotivierte so mancher Tatsachen kritisiert. Das Auftreten und die Worte einzelner Personen sind nur zu verstehen, wenn man Victor Hugos Tragödie kennt. Dies ist eine unleugbare Schwäche des Librettos. Aber für den Komponisten bot es den dankbarsten Stoff. Alles war darauf zugeschnitten, ihm seine Aufgabe zu erleichtern und ihm möglichst viel Gelegenheit zu freier Entwicklung zu geben. An diesen Stoff machte sich nun Ponchielli und legte all sein Können hinein, an die meisterhafte Ausarbeitung des Dramatischen und an eine packende Charakterisierung der Leidenschaften. Das beste aber, was er gab, sind die zahlreichen melodiösen Stellen der Arien und Romanzen, wo er seinen unerschöpflichen Reichtum an zarten italienischen Weisen zeigt. Am 8. April 1876 erschien die Oper in der Scala mit einem glänzenden Erfolge. Der Angabe nach war das Textbuch von einem Tobia Gorrio, unter welchem Pseudonym sich Boito verbarg, damit niemand darüber spotte, daß er, der selbst Opern schrieb, Librettos für andere Komponisten schreibe. Das, was nun an dieser Oper das große Interesse der Musikwelt erregte, waren die Leitmotive, die Ponchielli in der Ouvertüre vorklingen ließ und sie seinen Personen als Charakteristik mitgab. Alle jene Lobhymnen der Wagnerianer aber, Ponchiellis glänzendste Oper sei aus der Schule des großen Meisters hervorgegangen, verlieren ihre Bedeutung, wenn wir diese Leitmotive näher betrachten. Da tritt es klar zutage, daß sie etwas vollständig anderes bedeuten, als bei Wagner, der seine ganze Oper aus einem Mosaik seiner Leitmotive aufbaute. Es ist wahr, daß Ponchielli den Gedanken, seine Personen dadurch musikalisch zu charakterisieren, aus Wagners Werken geschöpft hat. Aber für ihn ist es nur eine gelegentliche Zutat, rein melodiös gibt er jeder Person eine gesangliche Eigenart mit. So haben zumal die Cieca, die blinde Mutter der Gioconda, und Barnabà, das personifizierte böse Prinzip dieser Oper, ihre Leitmotive. Der erste Akt spielt im Hofe des Dogenpalastes an der historischen Bocca di leone. Von einer Erzählung des Inhaltes will ich hier absehen, da es genügt, Ponchiellis Musik zu verfolgen, zumal da Hanslick und Pougin die Oper — allerdings jeder in seiner Eigenart — beschrieben haben. Gleich der erste Gesang der Blinden: „Figlia che reggi il tremulo piè“ ist mit einer rührenden Liebe und Sorgfalt behandelt. In der „Lina“ ist Rodolfos Erinnerungsgesang an seine Mutter von derselben tiefen Kindesliebe erfüllt, als habe hier beidemale der Meister einer pietätvollen Herzensneigung entsprochen. Zum stärksten Kontrast tritt diesem Gesange Barnabàs teuflische Phrase „Sovr' essa stendere la man grifagna“ gegenüber. Diesem folgt wieder die graziöse Kantilene: „Tu canti agli uomini le tue canzoni“. Von Gioconda mit seinem Liebeswerben zurückgewiesen, richtet Barnabà seinen Haß zunächst gegen die blinde Mutter. Er wiegelt das Volk gegen sie auf, indem er sie als Hexe verleumdet. Vergebens tritt Gioconda zu ihrer Befreiung auf und auch Enzo, ein verkleideter genuesischer Prinz. Ihn liebt Gioconda, ohne Gegenliebe zu finden, da er Laura, die Gemahlin des vornehmen Venezianers Alvise Badoero, liebt. Lauras und Alvises Dazwischentreten rettet nun die Blinde. Laura bittet für sie, und jetzt beherrscht die Romanze der Blinden rührend und schön die Szene: „Voce di donna o d'angelo“, an die sich der weissagende Gesang: „A te questo rosario“ anschließt. Diese Romanze ist ein Meisterwerk Ponchiellis und hat viel mit zu dem großen Beifall beigetragen, den die „Gioconda“ überall erntete. Die Blinde schenkt ihrer Retterin einen Rosenkranz aus Dankbarkeit, der ihr später das Leben retten soll. Barnabà, der Spion der Inquisition, kennt Enzos Geheimnis und verspricht ihm, es durchzusetzen, daß Donna Laura diese Nacht auf sein Schiff kommt, um mit ihm zu entfliehen. Enzo, entzückt von der Nähe der Geliebten, singt den schönen Satz: „O grido di quest' anima“. Er läßt sich von Barnabà umgarnen. Gioconda aber erlauscht den Brief, den Barnabà darauf einem Schreiber diktiert. Darin verrät er an Alvise das nächtliche Abenteuer seiner Gattin und wirft den Brief ohne Namen in das historische Löwenmaul. Der Akt endigt mit einer reizenden Furlana, die das Volk, das festlich und heiter hereingestürmt ist, tanzt. Dazwischen ertönen feierlich die Glocken, die zum Gebete rufen. Das Finale zeigt ein geschicktes Gemisch von ruhigem religiösen Chore, dem Angelus Domini, und den leidenschaftlichen Akzenten im Gesange Giocondas, die sich von ihrem Geliebten verraten sieht: „Cuor, dono funesto, retaggio di dolor“. Diese musikalische Phrase drückt hier und wiederholt in der Oper (besonders im Vorspiel zum vierten Akt) das Motiv des Sichaufopferns für den Geliebten aus. Der zweite Akt spielt auf dem Schiffe Enzos am Gestade der Fusina. Er beginnt mit einem originellen Matrosenliede. Als der Chor sich zurückzieht, bleibt Enzo allein. Während in jener nächtlichen Stunde die stimmungsvolle Lagunenlandschaft von weißem Mondlichte überflutet ist und Myriaden Sterne sich im Wasser zitternd widerspiegeln, singt Enzo seine Romanze: „Cielo e mar“, die so von einem zauberhaften Eindruck ist. Und Laura erscheint. Ihr Liebesduett mit Enzo ist konventionell. Als Laura betet, überrascht Gioconda sie mit ihrem eifersüchtigen Zorn. Aber durch den Anblick des Rosenkranzes ihrer Mutter in den Händen Lauras wird sie von ihrem Vorhaben abgebracht, Laura zu töten. Kindliche Liebe und Erinnerung an ihre Mutter erwacht in ihr. Als nun Alvises Barke, durch Barnabàs Betrug benachrichtigt, herannaht, da steigt sie zu der höchsten Höhe von wahrer menschlicher Größe auf und gewinnt es über sich, ihre Rivalin aus Dankbarkeit für die Rettung ihrer Mutter zu retten. Auf ihrer eigenen Barke läßt sie sie von ihren getreuen Schiffern in Sicherheit bringen. Aber voll unsagbaren Schmerzes klingt ihr Ruf: „E salva! o madre mia, quanto mi costi!“ Es ist dies Zusammentreffen der beiden Frauen musikalisch und dramatisch die stärkste Partie der Oper. Der dritte Akt führt uns in die Cà d'oro, den prächtigen gotischen Palast am Canale grande. Alvise hat beschlossen, seine Gattin zu töten. Er offenbart ihr das Todesurteil, und nur die Hilfe Giocondas bewahrt sie vor dem Tode; denn statt des Giftes trinkt sie ein betäubendes Schlafmittel, das ihr Gioconda reicht. Aber das Unmotivierte aller dieser Handlungen, die in Victor Hugos Drama klar motiviert sind, wirkt überall störend. Ein glänzendes Fest im Hause Badoeros stellt den grellen Gegensatz zu dem Todesringen Lauras dar. Elegant und vornehm ist die Musik zum festlichen Eintritt der Ritter. Als eine Ruhepause für die Gefühle hat hier der Meister ein Ballett, die berühmten „Danze delle ore“, eingeflochten, die an sich wohl eines der wundervollsten Ballette der italienischen Bühne darstellen. Diese Tänze werden auch auf Konzerten viel gespielt und sind das bekannteste und weitverbreitetste aller Ponchiellischen Stücke. Nach dem Ballett bricht die Katastrophe über das Fest herein, erst durch die Worte der Blinden, dann durch die offene Enthüllung Enzos und durch Alvises herrisches Geständnis vom Morde Lauras. Dem Drängen Barnabàs, der die Macht jetzt in der Hand hält, gibt Gioconda nach. Sie verspricht seinem Liebeswerben Gehör zu schenken, wenn er Enzo rette. Mit Unrecht hat Pougin diese Szene, die hochdramatisch wirken kann, da sie realistisch in den Grenzen des der Kunst Erlaubten sich hält, für chokierend und unnatürlich erklärt. Dieses Urteil ist zumal von einem Franzosen unangebracht, da die Kunst Frankreichs doch recht wenig prüde ist. Im vierten Akt treffen wir Gioconda in ihrer armseligen Wohnung am Canale Orfano auf der Giudecca wieder. Zwei von Barnabà gedungene Männer bringen die scheintote Laura in ihre Kammer. Den häßlichen Gedanken, ihre Rivalin im Kanale unbemerkt zu töten, stößt sie von sich. Der ganze kurze vierte Akt ist beinahe ein einziger großer Monolog Giocondas, der alle Höhen und Tiefen des menschlichen Herzens durchmißt. Ausdruck des höchsten Schmerzes zeigt ihr Gesang: „Ultima voce del mio destino“, und wehmütige Erinnerung besserer Tage malt jener Sang: „Un dì leggiadre volavan le ore“. Sie hat Laura für Enzo gerettet, die in ein glück-

licheres Land fliehen, so daß die Tendenz des Stückes der Triumph des Ehebruchs zu sein scheint. Gioconda aber nimmt sich das Leben, das für sie keinen Zweck mehr hat, da sie ihren Geliebten verloren hat und Barnabà ihr Versprechen nicht einlösen will. In der Wut, sein Spiel verloren zu haben, ruft Barnabà ihr noch ins Ohr, daß er ihre Mutter im Kanale ertränkt habe. Und er ist nur verzweifelt, daß sie ihn nicht mehr hören kann: „Non ode più!“ So triumphiert der Satanismus doch nicht. Trotz der Schwächen des Librettos ist die Oper dank Ponchiellis hervorragender Musik über die Bühnen des In- und Auslandes gegangen. Die Schwäche dieser Oper ist, daß die Musik an einzelnen Stellen mehr künstlerisch hervorragend gute technische Behandlung zeigt und geniale Inspiration vermissen läßt. Aber der staunenerregende Reichtum an Melodien entschädigt hinreichend dafür. Die „Gioconda“ war ein glänzender Triumph. Wurden schon „I promessi sposi“ 1881 in Birmingham aufgeführt, so erschien die „Gioconda“ am 31. Mai 1883 im Covent-Garden-Theater in London und 1886 in Wien, wo Pauline Lucca die Hauptrolle sang. Ueber sie goß Hanslick sein ganzes Lob aus, während er an dem Stücke selbst gar viel auszusetzen hatte. Ponchielli schuf eigentümlicherweise keine neue Oper nach diesem großen Erfolg, sondern arbeitete „Die Savoyardin“, die 1861 in Cremona erschienen war, mit einem neuen Libretto zu einer neuen tragischen Oper um. Am 17. November 1877 erschien sie als „Lina“ im Theater Dal Verme in Mailand und fand eine günstige Aufnahme. Das Libretto ist von F. Guidi und C. d'Ormeville und erzählt uns in tragischer Folge die unglückliche Liebe eines Tiroler Mädchens. Hier hat Ponchielli die zartesten Töne seiner Kunst gefunden und in kaum übertrefflicher Schönheit junge Liebe, qualvolle Enttäuschung und Entsagung in Töne gebannt. Entsagung, die sich im letzten Akt in dem Gesang der Sterbenden zu der höchsten Weihe aufschwingt. Ein junger ausländischer Maler, Walter (Gualtiero), der sich von seiner Geliebten, der Gräfin Lina, verraten glaubt, irrt gramvoll in den Bergen umher und gerät dabei in Todesgefahr. Rodolfo, ein Jäger, errettet ihn, dessen Schwester Lina zu ihm in Liebe entbrennt. Hier setzt der erste Akt ein. Nach einer großen Ouvertüre folgen sich Chöre der Schnitterinnen und der Jäger, dann die Romanze des Jägers Rodolfo, ein Lied Walters und die heitere Begrüßung Linas durch die Bauern und Bäuerinnen, ehe überhaupt eine Handlung beginnt. Aber alles ist anmutig und mit Sorgfalt und Liebe durchgeführt. Hier ist keine Effekthascherei, keine Spannung für das Publikum. Es ist zunächst mehr ein Idyll als ein Drama. Erst das Finale des ersten Aktes bringt ein Duett Walters und Linas. Im zweiten Akt beginnt die dramatische Handlung. Walter sucht seiner unglücklichen Liebe zu entfliehen und findet in Linas Liebe den Frieden, den er suchte. Das Duettino „L'anima mia svelarti vorrei“ in C dur hat einen rührenden Akzent wahrer reiner Liebe. Nun greift in der vierten Szene die Gräfin Lina ein und führt allmählich die Katastrophe herbei. Sie hat den von ihrem Vater ihr aufgezwungenen Bräutigam durch den Tod verloren und sucht ihren Geliebten, dem sie treu geblieben war, mit Schmerzen. Ihre Romanze (Mezzosopran in D dur) „Ei mi fuggi“ ist ein Meisterwerk! Walter, der seine ehemalige Geliebte wiedersieht und von ihrer treuen Liebe hört, fühlt seine Liebe zu Lina verblassen. Da hat es nun Ponchielli mit einer wunderbaren Kunst und Melodienfülle verstanden, den ungeheuren Schmerz des armen Mädchens, das von den höchsten Höhen seines Glückes in die tiefste Verzweiflung fällt, zu schildern. Als Walter von ihrem Tode hört, feiert er seine Verlobung mit der Gräfin. Aber von Gewissensbissen und tiefer Traurigkeit getrieben, verläßt er das glänzende Fest. Seine Romanze: „Tu che volasti, bell' anima, a Dio“ ist so schön und so erhaben, daß sie den Zuhörer mit dem ungetreuen Manne versöhnt. Hier steht Ponchielli auf der Höhe der Kunst. In den folgenden Szenen findet er nur Töne des tiefsten Schmerzes. Doch Lina, die von Landleuten noch lebend aus dem Sturzbach gerettet ist, kommt hinzu und bricht vor der Kirche, in der die Gräfin und ihr Geliebter vor dem Altare stehen, zusammen. Der Brautzug trifft sie dort sterbend. Da erhebt sich Ponchiellis Musik zu hoher sittlicher Größe: Sterbend vergibt sie und segnet ihn. Aber ein Zug schmerzvollster Entsagung klingt durch alle Worte. Weshalb mag dieses Drama von den Bühnen verschwunden sein? Bei der „Gioconda“ konnte die hervorragende Musik nur schwer die Schwäche des Textbuches verbergen. Aber hier eint sich dramatische Kraft mit einer überaus schönen, melodisch-schwermütigen Musik. Die Vergessenheit, der der Meister von Cremona anheimgefallen ist, ist ein wenig lobenswertes Zeugnis für das Musikleben Italiens, das jetzt in der Zeit des musikalischen Niederganges es bitter nötig hat, seine Meister zu ehren. Dem Erfolge der „Lina“ in Mailand folgten Jahre reichen Schaffens. Sollten Ponchiellis Briefe einmal veröffentlicht werden, so wird die musikalische Welt von diesen Jahren mehr erfahren. Aus seiner reifsten Zeit stammt auch die große „Kantate an Dante“, die mit einem Hymnus auf Dante beginnt und mit einem tiefergreifenden Gesange Francesca da Riminis schließt. Sie ist für Solostimmen, Chor und Orchester geschrieben und befindet sich heute im Besitze seines Sohnes Hannibal. Aber trotz der Bewunderung, die sie unter denen, die sie kennen, hervorgerufen hat, ist sie bisher nie gedruckt und nie aufgeführt worden. Derselben Zeit gehört die Musik zu dem dantischen Sonett „Tanto gentile e tant' onesta pare“ an und eine Romanze für Tenor, die (bei Riccordi erschienen) für eine seiner schönsten Romanzen gilt. (Fortsetzung folgt.)

Absoluter Tonsinn und Kunstgenuß.

Von Rudolf Hartmann.

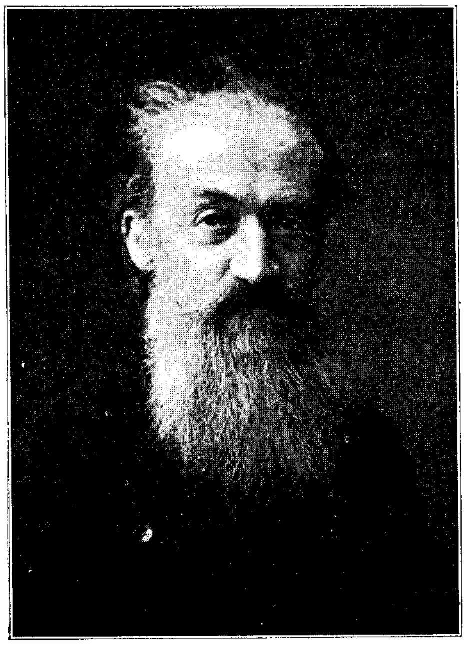
Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der mit absolutem Tonsinn begabte Musiker eine Harmonie nicht nur in ihrer inneren Struktur, also zum Beispiel als natürlichen Septimenakkord, sondern als solchen in seinen bestimmten Teiltönen, beispielsweise als **h, dis, fis, a** wiedererkennt, oder eine Melodie nicht nur in ihren einzelnen Intervallen von Ton zu Ton erfaßt, sondern sie als in den Rahmen einer bestimmten Tonart lokalisiert erkennt, der hingegen nur über relatives Tonempfinden verfügende Musiker einen Akkord lediglich in seinem inneren Aufbau und eine melodische Linie nur in ihrer intervallisch fortschreitenden Bewegungserscheinung ohne den festen, körperlichen Hintergrund einer sicher erfühlten Tonalität, also gewissermaßen nur als einen wesenlos im Raume schwebenden relativen Wert nacherlebt, so erscheint uns auf den ersten Blick das Vorhandensein absoluten Tonempfindens natürlich als ein Plus. Diese Meinung sollte aber nicht so ohne weiteres und bedingungslos nachgesprochen werden, denn es gibt einerseits hochbedeutende Musiker, an deren innerem Gehör zu zweifeln niemand einfallen dürfte, die dennoch kein absolutes Tonerfassen haben, und andererseits haben wir auch Menschen kennen gelernt, die jeden Klang in seiner absoluten Höhe richtig zu erfassen vermögen und denen wir trotzdem nicht das Prädikat „musikalisch im höchsten Sinne“ geben möchten. Besonders finden wir diese Erscheinung auch bei Sängern, wo die freie Gebung eines Tones in seiner bestimmten Höhe sich als eine durch stetige erfahrungsgemäße Assoziation eines Notenbildes mit den dazugehörigen Muskelspannungen gewonnene, rein motorische Erscheinung erweist.

Von besonderem Interesse ist nun die Untersuchung der Frage, inwieweit und in welcher Art die Nebenerscheinungen des absoluten Tonerkennens ihre Schatten in das musikalische Genießen zu werfen in der Lage sind.

Zunächst fällt als augenfälligster Segen der genannten Teilerscheinung des Gehörs in die Wagschale, daß sich dem inneren Auge des Hörers ein Tonwerk in größerer Klarheit und Durchsichtigkeit mitteilt. Das ist eine Hilfe, die besonders bei der Auffassung moderner Musik sich als willkommen erweisen muß, da sie das dahinfließende musikalische Geschehen mit einer parallel laufenden visualen Erscheinung als einem

das erstere teilweise erschließenden Supplement begleitet. Damit kann es sich zugleich als eine wesentliche Unterstützung des musikalischen Gedächtnisses auswirken, indem es den tonlichen Schwankungen einen, wenn auch nur seelisch geschauten schriftlichen Niederschlag als eine Art gleichzeitig mit ins Bewußtsein tretender orthographischer Bestätigung angliedert, die besonders den visuellen Gedächtnistyp in der Assimilation der Musik hilfreich unterstützen kann, da sich nun das seelisch geschaute Notenbild und das hörbare musikalische Leben zu gegenseitiger Wiedergabe unterstützend verknüpfen.

Nun ist aber auch das absolute Tonempfinden ein zweischneidiges Schwert; es bringt mit seinem Segen zugleich Fluch, und zwar einen Fluch, der sich selten ganz übersehen läßt. Es liegt nämlich die Gefahr nahe, in dieser oft gar nicht bewußten und beabsichtigten Sezierung der Gesamterscheinung eines Werkes in seine einzelnen Elemente ein ernüchterndes Moment in das musikalische Genießen hineinzutragen. Die Schärfe klarsten Erkennens und Wissens muß notgedrungen auf Kosten eines gefühlsdurchbebten Miterlebens sich breitmachen. Wir müssen auch hier die Bestätigung der alten Wahrheit erfahren, daß die Klarheit verstandesmäßigen Erfassens immer ein Zurückdrängen emotionaler Reaktionen bedeutet. Bei modernster Musik, die ja an sich schon in ihrer Entstehung oft unter dem Zeichen mehr logischer Erwägung und kühlen Denkens steht, fällt diese Behinderung natürlich nicht so schwer ins Gewicht wie beim Nachfühlen älterer Musik und schlichter Volksweisen, die ein mit absolutem Tonsinn begabter Mensch nicht mehr mit der ungetrübten, naiven Frische und Reinheit miterleben kann, die dem andern vergönnt blieb.



Alexander Ritter (1833—96).

Wie überall, so zeigt sich auch hier, daß da, wo Licht ist, auch Schatten sein muß. Und so oft man es der durch die Kraft absoluten Tonerfassens bevorzugten musikalischen Beanlagung auch danken möchte, daß sie uns den Weg ebnet in verwickelte musikalische Gebilde, möchte man sein absolutes Gehör ebenso oft und gern ausschalten können, um die schlichten Volksweisen, diese Wiegenlieder unserer Menschwerdung, mit dem naiven, von keinem Wissen belasteten, ungetrübten Genießen wieder so aufnehmen zu können, wie sie uns in den fernen Tagen grüßten und erbauten, da wir noch unwissende, reine Toren waren.

Alexander Ritter.[1]

Der edle deutsche Tonmeister, der am 12. April 1896 in München seine Augen schloß, gehört zu den Verkannten. Ein reiner Idealist, ganz der großen Idee der Wiedergeburt der deutschen Musik durch Richard Wagner hingegeben, lebte, schuf, duldete, stritt und wartete er so sehr im Schatten des großen Bayreuthers, daß wenig Licht nur auf ihn selbst fallen konnte. Weniger jedenfalls als auf seine Mitkämpfer Cornelius, Raff, Bülow. Zu fein seelisch organisiert, zu vornehm, seine Person vorzudrängen, seine Werke den Maßgebenden zu empfehlen, blieb er zeitlebens im Schatten stehen. Die wenigen Lichtblicke, die die Aufführungen seiner Werke ihm bereiteten, genügten aber, ihm den Glauben an sich selbst, an seine kunsthistorische Mission nicht verlieren zu lassen.

An den wenigen deutschen Musikern aber, die Alexander Ritters Opern, Lieder, Kammerwerke und symphonische Dichtungen kennen und lieben, ist es, die Mitwelt nun, ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode, aufzuklären, daß hier wieder ein Stück deutscher Geisteskultur in Staub und Moder zu verfallen droht. 1892 schrieb der damals schon in München fast unbekannt lebende Meister: „Ja, Richard Wagner war doch kein in himmlischem Nebel vorüberziehendes Gespenst, sondern eine weithinaus befruchtende Kulturidee. Die künftigen Werke des jungen R. Strauß werden dafür den tatsächlichen Beweis liefern." Und auch Ritters Schaffen selbst hat den leider von den guten Deutschen bisher nicht erhörten Beweis geliefert, daß die Natur nie ein Genie einer Generation entwachsen lassen kann, in welcher der Strebedrang ertötet war. „Diesen Drang verbieten wollen, heißt also nichts Geringeres, als aus Verehrung für das letzte Genie das künftige Genie im Mutterleibe morden." Wenn auch von den modernen Umwertern und Bilderstürzern sicherlich das dramatische Lebenswerk Ritters, nämlich die beiden Opern-Einakter „Der faule Hans" und „Wem die Krone" mit Achselzucken und dem höhnischen Stichwort: Wagnerianer-Musik abgetan werden, gerade in diesem ersten und stilistisch wie formal vollkommen geglückten Versuche, Wagners Errungenschaften und Reformen auf die kleinere Form der einaktigen Lustspiel-Oper zu projizieren, steckt so viel Eigenes, Gesundes und Lebensfähiges, daß Opernleiter, die aus dem einen oder dem andern Grunde nicht die neue romanische komische Oper eines Wolf-Ferrari kultivieren wollen, hier mit dem deutschen Gegenstück Erfolge erzielen könnten. Echte deutsche Musik im völkischen Gewand der deutschen Fabel- und Märchenwelt spricht aus beiden Opern uns zu Herzen, und wo sie im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts erschienen (in Weimar und München unter Ritters großem Schüler Richard Strauß), da führten die Feinheit des musikalischen Humors und die fortreißende Kraft dramatischen Gestaltens entschieden zum Sieg. Manche Stellen aus „Wem die Krone" sind von fast Lortzingschem Geiste erfüllt und verdienten so populär zu werden wie die Lortzingschen Spielopern. Ob freilich die Zeit, die kunstpolitische Konjunktur bei dem sensationshungrigen Publikum und der bedenklich „international" gerichteten Kritik heute schon oder wieder reif ist und günstig für einfache Stoffe, geradlinige, auf Melos und Form gerichtete Musik? Heute, wo in der deutschen Musikgeschichte fremdblütige Tonkünstler mit den destruktiven Auswirkungen ihrer Cerebral-Musik eine fast verhängnisvolle Rolle spielen? Wo krankhafte Sucht nach neuen perversen Klängen höher gilt als die Seele, als das eingewurzelte Ethos einer Musik?

Und Ritters Ethos als Mensch und Künstler fußte tief im Boden christlich-germanischer Sittlichkeit. Dazu ein starker Hang für Mystik, für ein ideales, geheimnisvolles Weltbild, wie es im Herzen des stets Einsamen, philosophisch grübelnden Asketen errichtet stand. Zeuge dafür sind seine prachtvollen symphonischen Schöpfungen wie „Olafs Hochzeitsreigen", „Sursum corda", „Karfreitag und Fronleichnam", „Erotische Legende" und sein Schwanengesang: „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe". Im März 1896 führte Ritters dankbarer Schüler Strauß in

[1] Wir entnehmen diesen Aufsatz der Erinnerung an den am 27. Juni 1833 in Narva geborenen, einer Dithmarschen Familie entstammenden Künstler der „Münchener Zeitung". Ritter kam 1841 nach Dresden. Hier und in Leipzig studierte er. Ritter verlobte sich 1852 mit der Schauspielerin Franziska Wagner, einer Nichte des Musikdramatikers. Zwei Jahre darauf siedelte das junge Paar nach Weimar über, wo Alexander mit Bülow, Cornelius, Bronsart und Raff bald zu Liszts treuem Freundeskreise zählte. 1856 wurde er Kapellmeister in Stettin und lebte später in Dresden, Schwerin und Würzburg. Hier richtete Ritter eine Musikalienhandlung ein, die er später wieder verkaufte. 1882 wurde Ritter Mitglied des Meininger Hoforchesters unter Bülow, nach dessen Abgang (1886) er sich nach München wandte. Ueber Ritter hat sich S. v. Hausegger 1907 in R. Strauß' Sammlung „Die Musik" ausgesprochen. D Schr.

München sein symphonisches Lebenswerk: „Sursum corda“ auf. „Wie der Beifall gar nicht enden wollte, erschien Ritter zwei-, dreimal auf dem Podium und dankte. Die Leute machten große Augen, da sie den schönen, alten Herrn sahen; sie hatten wohl einen heißen Jüngling erwartet,“ berichtete damals in der Conradschen „Gesellschaft“ Joseph Hofmiller, mit Rösch, Zumpe, Strauß, Schillings und Hausegger, seinem Schwiegersohn, einer der wenigen Versteher der Ritterschen Kunst. Vier Wochen nach diesem Triumph schloß der edle, bescheidene Meister, 63 Jahre alt, für immer seine Augen. Ein treuer Paladin des Bayreuther Gedankens ging mit ihm dahin.

Ein Gebiet gibt es, auf dem Ritter Vorbildliches, ja in gewissem Sinne Unnachahmliches schuf: das Lied, der Einzelgesang. Er war der geborene Lyriker, mit einem fast schmerzlich fein ausgebildeten Sprachgefühl begabt. In den 60 Liedern, die er uns hinterließ, zeigt sich im Anfang deutlich das Vorbild des Lisztschen Liedstils, nur daß Ritter das kostbare Instrument unserer Sprache viel sorgfältiger behandelte; zeigt sich dann aber auch der starke Einfluß, den seine Art „Tondichtens“ auf Grund einer intensiven Deklamation, die Melos und Ausdruck zu verbinden weiß, auf den Liederkomponisten Strauß gewann. Der große Duett-Zyklus: „Liebesnächte“, die „Schlichten Weisen“, seine „Fünf Gedichte“ von Peter Cornelius, das sind Meisterstücke unvergänglicher Schönheit, wert, neben den schönsten Liedern von Wolf, Reger, Strauß und Pfitzner auf modernen Liederprogrammen gehört zu werden. Jeder fühlt, daß hier die strengsten und konsequentesten Richtlinien des modernen Liedes schon gezogen waren, unabhängig von Wolf, von Strauß, der so vieles im Handwerklichen wie Esoterischen seiner Kunst von Ritter gelernt hat, der freudig bekannte, daß Ritter, „den bis dahin streng musikalisch Erzogenen, nur mit Haydn, Mozart und Beethoven Aufgewachsenen, soeben erst durch Mendelssohn über Chopin und Schumann bei Brahms angelangten durch langjährige liebevollste Bemühungen und Belehrungen endgültig zum Zukunftsmusiker gestempelt habe, indem er ihm die kunstgeschichtliche Bedeutung der Werke und Schriften Wagners und Liszts erschlossen.“

Wenn diese Gedenkzeilen, den Manen eines edlen deutschen Meisters gewidmet, zu einem kleinen Teil mit verhindern könnten, daß der Mann, der einen Richard Strauß zum Zukunftsmusiker machen konnte, von der Ungerechtigkeit einer schnellebigen, schnellvergessenen Zeit als Vergangenheitsmusiker abgestempelt und abgetan wird, so ist ihr Zweck reichlich erfüllt.

Wilhelm Mauke (München).

Ueber das Sammeln des Volksliedes.[1]

Von Anton Keil, Stadtorganist in Reichenberg (Deutschböhmen).

Es ist mit Freude zu begrüßen, daß in der jetzigen Zeit, wo deutsche Art und deutscher Geist von allen Seiten hart bedroht werden, des lieben Volksliedes gedacht wird, um mit neuer Kraft alte Weisen und, was mit dem Liede zusammenhängt, alte Sitten wieder zu sammeln.

Die studierende Jugend, besonders der deutsche Wandervogel, aber auch die Lehrerschaft, mögen nun mit dem Sammeln eifrig ans Werk gehen, und die lieben, alten Leute um die Lieder „aus der guten alten Zeit“ ausfragen, wo der Großvater die Großmutter nahm, aber nicht nur dem Texte nach, sondern auch der Melodie. Es werden sich auch viele alte, vergessene und ungedruckte Lieder auf alten Kirchenchören vorfinden, nicht nur kirchlichen, sondern auch weltlichen Inhaltes, da mancher Chordirektor sein ganzes Archiv auf dem Kirchenchore aufgestellt hat.

Zum Sammeln selbst gehört die Technik des Melodienaufzeichnens, worin den Sammlerkreisen der zweckentsprechende Unterricht erteilt werden sollte. Es wäre auch zu begrüßen, wenn die Lieder vielleicht zweistimmig notiert würden, da wohl an manchen Orten die Dorfjugend den Wandervögeln ihre Heimatlieder gern zweistimmig vorsingen wird, woraus am besten die Auffassung der Melodie vom Volke aus zum Vorschein kommt.

Schon bei der Ausarbeitung des im Jahre 1915 erschienenen „Deutschen Volksliederbuches im Auftrage des deutschen Kaisers“ lagen nicht weniger als über 8000 der schönsten deutschen Lieder zur Auswahl vor, allerdings auch Kunstlieder, die zwar durch einige Jahre zum Volksliede wurden. Doch ist es von viel größerem Werte, wahre Volkslieder, die uns nur aus dem Volksmunde überliefert werden, zu sammeln, da darin unser unbewußtes Wesen verborgen liegt. Weiters soll ein Volksliedersammler kein Sittenrichter sein, denn sonst käme manches schöne, im gesunden Volkshumor prangende Lied nicht in die Sammlung. Jeder Sammler denke daran, daß der Herrgott wegen eines Buben das Mädel gemacht hat. Von jeder Aengstlichkeit ist deshalb abzuraten.

Nun wegen der Auswahl der Lieder: Das gesammelte Material ist einer Sammelstelle zuzuschicken, welche die Lieder ihren Werten nach prüft, das heißt: genau schätzt, welche Lieder noch für spätere Zeiten der Nachwelt streng zu überliefern Wert haben. Es werden sich darunter auch viele Lieder befinden, die schon in „Des Knaben Wunderhorn“ dem Inhalte nach enthalten sind, aber vom Volke in seine Mundart gekleidet wurden. Da aber sich verschiedene Mundarten schwierig aussprechen, ist es angezeigt, derartige Lieder ins Hochdeutsche zu übertragen und dann bei der Veröffentlichung unter den ursprünglichen Text die, natürlich sinngetreue, hochdeutsche Uebertragung darunterzusetzen. Es sei nur an das Klaus Grothsche Lied: „Kein Graben so breit“ (in plattdeutscher Fassung) gedacht, dem durch die Uebertragung ins Hochdeutsche kein Abbruch getan wurde.

Ferner über Bearbeitung und Verbreitung: Die einstimmigen eventuell zweistimmigen Ausgaben müssen in einer bequemen Stimmlage sein, am besten von h—e“ und über den Noten die Lautenbezifferung in Buchstaben, da dadurch sofort die Ausgabe an Popularität gewinnt. Dies wäre eine praktische Bearbeitung für die Jugend.

Sodann Bearbeitungen für Männerchor und gemischten Chor: Die Vereine sind wohl dazu am meisten berufen, das Lied ins Volk hinauszutragen. Besonders schwäbische Volkslieder wurden schon meisterhaft von Friedrich Silcher bearbeitet, und es würde genügen, wenn sich die jetzigen Herren Bearbeiter die Silcherschen Lieder zum Vorbilde nehmen wollten. Wahrhaft mustergültig ist auch das schon erwähnte „Deutsche Volksliederbuch im Auftrage des deutschen Kaisers“, sowohl die Männerchor- als auch die gemischte Chorausgabe. Nur wäre es nicht von Schaden gewesen, wenn Edition Peters in Leipzig für die letztgenannte Sammlung mehr Reklame gemacht hätte, da sich für Vereine kein besseres und zugleich billigeres Notenmaterial denken läßt.

Hoffentlich finden sich recht viele Freunde des Heimatliedes, welche aus Liebe zu ihrem Volke und ihrer Heimatscholle mit Freude die Sammelarbeit des väterlichen Erbes durchführen.

* * *

Zusatz der Schriftl.: Zu unserem großen Erstaunen sind uns zu dem erwähnten Aufrufe nur sehr wenige Zuschriften zugegangen. — Die Anregungen des Herrn Verfassers sind sehr dankenswert. Ob aber bei einer durch die Wandervögel bewirkten Sammelarbeit viel herauskommen würde, wer die Technik des Melodieaufzeichnens lehren und wo Prüfungsstellen errichtet werden sollen — das alles sind vorläufig ungelöste Fragen. Auch deswegen wurde ja der Artikel seinerzeit von uns geschrieben, um im Gedankenaustausch darüber klar zu werden.



[1] Geschrieben auf Anregung des Artikels „Gesellschaft zur Pflege des deutschen Volksliedes“ in der N. M.-Z., 41. Jahrg. Heft 12

Die russische Oper.[1]

Kurze Zusammenfassung des am 3. April im Landestheater in Stuttgart gehaltenen Vortrages von Kurt v. Wolfurt.

Eine russische Oper gibt es erst seit dem Jahre 1836. Zwar wurden schon im 18. Jahrhundert in Petersburg Versuche gemacht, russische Texte in Musik zu setzen, und sogar die Kaiserin Katharina II. hat eigenhändig fünf Libretti verfaßt. Aber die Musik dazu wurde meistens von Italienern geschrieben oder von solchen russischen Dilettanten, die völlig im Banne der Italiener standen, die die russische Musik bis weit in das 19. Jahrhundert hinein entscheidend beeinflußten.

Da kam Michael Glinka und schrieb seine Oper Das Leben für den Zaren, die im Jahre 1836 mit ungeheurem Erfolge in Petersburg aufgeführt wurde, und so, wie Pallas Athene in voller Rüstung dem Haupte des Zeus entsprang, trat die russische Oper fast aus dem Nichts in einem Meisterwerke in Erscheinung. Der Fall ist einzigartig. Denn nicht nur wurde eine national russische Meisteroper geboren, ohne daß eine solche Oper durch Versuche von anderen Musikern in dieser Richtung irgendwie vorbereitet gewesen wäre, sondern auch der Komponist Glinka hatte vorher nie eine Oper geschrieben und stellte mit seiner Oper Das Leben für den Zaren ein Meisterwerk auf die Bretter.

Diese Oper nimmt in der Geschichte der russischen Musik eine ähnliche Stellung ein, wie der Freischütz in Deutschland. In beiden tritt das nationale Element besonders hervor, und gerade deswegen hatte die Oper bei ihrer ersten Aufführung in Petersburg einen solchen durchschlagenden Erfolg. Glinka griff auf den ungeheuer reichen, bisher ganz ungehobenen Schatz der russischen Volkslieder und der russischen Tänze zurück. Nicht als ob er nun eine Menge dieser Lieder in seine Oper herübergenommen hätte. Das hat er nur in vereinzelten Fällen getan. Nein, er erfand eigene Musik im Stile der russischen Volkslieder und gab dadurch seiner Oper gleichzeitig das persönliche und das nationale Gepräge.

Im Jahre 1842 brachte Glinka seine zweite Oper, Rußlan und Ludmilla, in Petersburg heraus, und zwar mit ziemlichem Mißerfolg. Das Werk mußte bald vom Spielplan abgesetzt werden und eroberte sich nur langsam die Gunst des Publikums, obgleich der Kenner dem Rußlan bei weitem den Vorzug geben wird vor dem Leben für den Zaren. Der Mißerfolg des Rußlan ist allein durch sein schwächliches, undramatisches Textbuch begründet, das die Bearbeitung einer epischen Dichtung des großen russischen Dichters Puschkin darstellt.

Wir dürfen Das Leben für den Zaren als geniales Jugendwerk, den Rußlan aber als Meisterwerk der Mannesjahre bezeichnen. Eine vortreffliche Charakteristik Glinkas gibt Berlioz in einem seiner Feuilletons vom Jahre 1845. Er findet in der Oper Das Leben für den Zaren gewisse „russifizierte Italianismen“; er gibt dem Rußlan bei weitem den Vorzug vor der anderen Oper und rühmt die völlig neue und lebensprühende Orchesterbehandlung Glinkas.

Der zweite russische Opernkomponist von Bedeutung ist Dargomuiski, als Gesamterscheinung viel weniger bedeutend als Glinka. Aber er besitzt gewisse Eigenschaften des typisch dramatischen Komponisten, die Glinka fehlen. Man könnte sagen, daß Glinka und Dargomuiski einander ergänzen und zusammen die Eigenschaften eines idealen Musikdramatikers besitzen. Dargomuiski fehlte es an starker Erfindungskraft. Die lyrischen und symphonischen Partien seiner Opern, die gerade Glinkas Stärke ausmachen, sind schwächlich. Wirkliche Begabung hatte er nur für das melodische und dramatische Rezitativ. So gelangte er ganz folgerichtig zu der puritanischen Forderung, daß die Musik einer Oper jeder kleinsten Nuance der Textworte nachgehen müsse, daß sie nur noch aus melodischen Rezitativen bestehen dürfe. In seiner Oper Russalka, die 1856 in Petersburg aufgeführt wurde, machte er noch Konzessionen an das überlieferte Opernschema, aber seine letzte Oper Der steinerne Gast entsprach ganz den Theorien der „neurussischen Schule“.

Es hatte sich nämlich, etwa um 1859, eine Gruppe von fünf jungen Musikern zusammengefunden: Balakirew, Cui, Mussorgski, Borodin und Rimski Korsakoff, die, sich gegenseitig beeinflussend und anfeuernd, eine neue russische Schule begründeten. Sie wurden „Kutschka“, d. h. Grüppchen, genannt. Balakirew, als Komponist nicht sehr bedeutend, wurde das anerkannte Haupt dieser Schule und führte die Kompositionen seiner Freunde auf. César Cui, als Komponist ebenfalls nicht hervorragend, führte eine gewandte Feder und wurde literarischer Vorkämpfer der neuen Richtung. Was propagierte nun diese Schule?

Daß sie das Nationale in der russischen Musik betonte, war selbstverständlich und nichts Neues. Schon Glinka hatte die nationale Musik eingeführt. Aber es wurde verlangt, daß die dramatische Musik sich in voller Uebereinstimmung mit dem Text der Oper befinden müsse. Jeder Satz des Textes müsse sein Aequivalent in einer korrekten musikalischen Deklamation haben. Die Güte des Operntextes sei von ausschlaggebender Bedeutung und deswegen müsse man die Dichtungen der großen Dichter für die Opernkomposition heranziehen. Es sei aber durchaus nicht erforderlich, die Ensembleszenen und Chöre aus der Oper gänzlich auszustoßen. Notwendig sei es aber, daß solche Ensembleszenen durch die Situation ernsthaft begründet wären, daß die Handlung des Dramas dadurch nicht aufgehalten würde. Der Chor müsse die Masse, das Volk darstellen, nicht aber nur Choristen.

Aehnliche Forderungen hat ja auch Richard Wagner aufgestellt. Der Unterschied besteht darin, daß Wagner neben der korrekten Deklamation sein besonderes Interesse dem Orchester zuwendet, das durch seinen symphonischen Reichtum die Singstimmen an vielen Stellen fast erdrückt. Die neurussische Schule aber legt das ganze Gewicht auf Ausarbeitung und Bevorzugung der Singstimme, der gegenüber das Orchester immer in eine dienende Stellung gewiesen wird.

Von den fünf Gründern der neurussischen Schule wurden bereits zwei charakterisiert: Balakirew und Cui. Von den drei übrigen ist Mussorgski bei weitem der bedeutendste. Er war eine geniale, aber vollkommen zerrissene Natur. Der musikalische Nihilist, wie man ihn genannt hat. Seine Sturm- und Drangpersönlichkeit war geistesverwandt jenen Lenz, Büchner, Grabbe, aber auch Kleist. Mussorgski, der den Dilettantismus nie ganz überwunden hat, scheint eine gewisse Verachtung für technische Fertigkeiten gehabt zu haben. Der musikalische Einfall war ihm alles, an der Ausarbeitung des Einfalls lag ihm nichts. Folgender Ausspruch ist für ihn charakteristisch: Als er einmal Borodin eine Symphonie von Schumann auf dem Klavier vorspielte, kam er ungefähr bis zur Mitte des ersten Satzes und sagte dann zu Borodin: „hier fängt die musikalische Mathematik an,“ d. h. hier fängt das an, was mich nicht mehr interessiert, was mich kalt läßt.

Von Mussorgski interessieren uns hier hauptsächlich seine zwei Opern: Der Boris Godunoff, sein geniales Hauptwerk, und die Oper Chowantschina, die er schrieb, als seine Kräfte durch ein ausschweifendes Leben und den Trunk bereits geschwächt waren. Der Boris Godunoff hat das gleichnamige Drama Puschkins als Unterlage, und Mussorgski ging an dieses Werk, dem schönsten Drama, das in russischer Sprache geschrieben ist, das eine Szenenfolge im Shakespeareschen Stile darstellt, in der Weise heran, daß er eine Reihe von Szenen Wort für Wort übernahm. In anderen machte er Zusätze, wieder andere erfand er ganz neu. Diese Umformung zeigt die überlegene Gestaltungskraft des geborenen Musikdramatikers großen Stiles und bietet dem urwüchsigen musikalischen Talente Mussorgskis breiteste Möglichkeit zur Entladung der in ihm schlummernden Energien. Mussorgskis Phantasie entzündete sich an diesen derben Volksszenen, er gestaltete die verfeinerten höfischen Sitten des polnischen Hofes und erhob seine Musik zu tragischer Dämonik in der Zeichnung des Zaren Boris. Hier, wo es gilt tragisches Pathos zu zeichnen, erhebt sich seine Musik am höchsten und die musikalische Zeichnung des Zaren Boris bedeutet den Gipfel Mussorgskischer Gestaltungskraft, die einen hemmungslos in ihren Bann zwingt. Aber kaum weniger gelingen ihm solche Nebenfiguren, wie die des genial skizzierten Trunkenboldes Warlaam mit seinem ungestümen Trinkliede, oder die des verräterischen Bojaren Schuiski, der in weit gespanntem melodischem Rezitativ den Zaren zu umgarnen sucht. Oder die Figur des Mönches Pimen, der im Kloster seine Geschichtschronik schreibt. Wundervoll sind die vielen kurzen Orchestereinleitungen zu den verschiedenen Bildern. Und dann die vielen Volksszenen, mit denen das ganze Werk durchsetzt ist, die dem Ganzen jene urwüchsig nationale Färbung geben und Mussorgski veranlaßten, seine Schöpfung „musikalisches Volksdrama“ zu nennen.

Es war vorhin davon die Rede, daß die neurussische Schule ein bestimmtes musikdramatisches Ideal aufstellte und der Boris Godunoff ist das einzige Werk, das die Forderungen dieser Schule in hohem Maße erfüllt. Es hat eine wundervolle Dichtung als Unterlage, es ist von außerordentlich reicher musikalischer Erfindung, es vereinigt die lyrischen Vorzüge Glinkas mit dem melodischen Rezitativ Dargomuiskis, es hat, trotz des ungemein mannigfaltigen Charakters aller Szenen, seinen vollkommen eigenen musikalischen Stil und es ist voll reicher Ensembleszenen und Tänze, deren Vorhandensein durch die Dichtung motiviert ist. In musiktechnischer Beziehung wäre darauf hinzuweisen, daß Mussorgski als Erster alterierte Akkorde angewendet hat in einem Umfang, wie das zu seiner Zeit völlig ungebräuchlich war.

Die erste Aufführung des Boris Godunoff fand 1874 in Petersburg statt und brachte es nur zu einem Achtungserfolge. Heute aber ist diese Oper, dank der grandiosen Verkörperung der Titelpartie durch Schaljapin, eine der beliebtesten in Rußland. Auf Mussorgski machte der Mißerfolg des Boris Godunoff einen niederschmetternden Eindruck, von dem er sich nie mehr ganz erholte. Er schrieb in den siebziger Jahren zwar noch eine zweite große Oper Chowantschina, die des Boris Godunoff nicht unwürdig ist. Aber eine Weiterentwicklung des Komponisten bedeutet sie nicht. Von 1876 an ging es schnell mit ihm abwärts. Sein Körper war durch Alkohol und ausschweifendes Leben zerstört und er starb in den ärmlichsten Verhältnissen in einem Petersburger Militärhospital im Jahre 1881, nur 42 Jahre alt.

Borodin und Rimski-Korsakoff, die, wie erwähnt, zu den fünf Mitbegründern der neurussischen Schule gehörten, sind in Deutschland nur durch ihre Symphonien bekanntgeworden. Borodin, der nur eine einzige Oper, Prinz Igor, hinterlassen hat, war zwar ein guter Musiker, aber kein guter Opernkomponist. Seine Symphonien

[1] Mussorgskis Oper „Boris Godunow“ wurde am 15. April im Landestheater in Stuttgart unter großem Beifall gegeben. Wir kommen auf die Wiedergabe zurück.

bezeugen seine Veranlagung für die epische Musik und es ist interessant, zu beobachten, daß seine Ansichten über die Erfordernisse einer guten Oper sich durchaus nicht decken mit den von der neurussischen Schule aufgestellten Prinzipien. Tatsächlich ist der Prinz Igor ganz im Stile einer alten Oper geschrieben.

Als Opernkomponist ist Rimski-Korsakoff zweifellos viel interessanter. Aber wenn man seine vielen Opern durchgeht, hat man den fatalen Eindruck, daß er einen eigenen musikalischen Stil nicht gefunden hat. Er schrieb Werke im Stil der großen Oper und solche phantastischen und romantischen Inhalts. Er schrieb Werke im strengsten Rezitativstil des Dargomiski und auch ein religiös-mystisches Spiel, etwa im Stile des Parsifal: Die Legende von Kitesch. Und diese Oper gilt in Rußland mit Recht für Rimskis stärkste Leistung. Das Schlimme bei all diesen Opern ist dies, daß von irgendeiner Entwickelung des Komponisten keine Rede sein kann. Seine Musik löst immer wieder das Gefühl der Langeweile aus, worüber auch die wahrhaft glänzende Instrumentation nicht hinweghelfen kann. Man könnte daher das Urteil über Rimski-Korsakoff so formulieren, daß seine geschichtliche Bedeutung nicht in dem Werte seiner Opern besteht, sondern darin, daß er Mussorgskis geniale Oper Boris Godunoff neu instrumentiert und damit für die Bühne gerettet hat. Denn Mussorgski verstand sich schlecht aufs Instrumentieren.

Ein Moment verbindet Rimski-Korsakoff mit seinen bisher genannten Kollegen und bestimmt seine Opern: Die Betonung des nationalen Kolorits in der Musik. Gerade die Bedeutung dieses Moments zieht einen dicken Strich zwischen allen bisher genannten Komponisten und den zwei, von denen nun die Rede sein soll: von Rubinstein und Tschaikowsky.

Rubinstein war eine vollkommen internationale Erscheinung und seine unzähligen Opern sind heute sogar in Rußland ziemlich vergessen. Selbst die äußere Mache ist in diesen Opern nur scheinbar glänzend, und die saubere technische Arbeit eines Rimski-Korsakoff hat Rubinstein, der im tiefsten Grunde eine reproduktive Natur war, nie erreicht, weil er zu schnell und sorglos komponierte.

Im Vergleich zu ihm stehen die Opern Tschaikowskys bedeutend höher. Aber auch Tschaikowsky schloß sich der internationalen Richtung an. Er wurde in seiner Musik 3/4 Europäer und blieb nur 1/4 Russe. Und das haben ihm die Russen, nicht mit Unrecht, nachgetragen. Seine Parallelerscheinung in der russischen Literatur ist Turgenjeff, der ebenfalls 3/4 Europäer wurde.

Tschaikowsky war zwar ein vortrefflicher Musiker, aber kein guter Opernkomponist. Er schrieb viel reizvolle Musik in seinen Opern, doch von einer musikalischen Ausdeutung der Dichtung, von einer musikalischen Nachzeichnung der Sprache, wie sie die neurussische Schule verlangte und wir sie auch heute beanspruchen, ist bei ihm keine Rede. Er hat das nicht einmal versucht. Seine beste Oper ist die Pique-Dame und seine bekannteste Eugen Onegin, der in Rußland seine Beliebtheit dem Umstande verdankt, daß der Stoff dem wundervollen Puschkinschen Epos gleichen Namens entnommen ist. Aber die Umformung dieser epischen Dichtung in ein Drama ist eigentlich eine Verballhornung. Und betrachtet man diese Oper als Ganzes, kann man nicht finden, daß sie das Niveau der Margarete von Gounod irgendwie überragt. Und an Mannigfaltigkeit der Erfindung wird sie von Gounods Margarete sogar beträchtlich übertroffen.

Was nun die jüngste russische Oper betrifft, so sind Werke von Bedeutung nicht bekannt geworden. Man weiß, daß Arenski, Tanejeff und andere wohl Opern komponiert, aber damit nicht viel Glück gehabt haben. So bleibt denn bis jetzt der Boris Godunoff Mussorgskis die einzige Oper ganz großen Formats, mit der uns Rußland beschenkt hat, und es wäre zu hoffen, daß dieses wundervolle Werk sich dauernd an allen großen Bühnen Deutschlands einbürgert. Stuttgart hat den Anfang gemacht Die anderen Städte mögen folgen.

Aus dem Dresdner Musikleben.

Unter großer Anteilnahme der Dresdner musikalischen Kreise beging der Mozart-Verein das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens. Aus kleinen Anfängen heraus haben verdiente Männer mit 16 Streichern und 4 Bläsern ein Orchester gegründet, das der ehemalige Hofkapellmeister Alois Schmitt zu großer Leistungsfähigkeit heranbildete. Nach dessen Tode übernahm Max von Haken die Leitung und später Geheimrat Adolf Hagen, der frühere Dresdner Hofkapellmeister. Dieser gestaltete das Festkonzert (mit Doris Walde, Prof. Roth und Prof. Bärtich als Solisten) zu einer würdigen Gedenkfeier. Aus Anlaß des Jubiläums ist eine lesenswerte und mit Bildern geschmückte Festschrift Prof. Schmids erschienen. Wie die früheren Arbeiten des Dresdner Musikforschers („Tonkünstlerverein" u. a. m.) verrät auch die neue Veröffentlichung große Sachkenntnis. Das Heft ist mit einer Abbildung des schönen Dresdner Mozart-Denkmals und einem Bilde des Meisters geschmückt. Das beigefügte Beglaubigungsschreiben von Karl Mozart (Sohn) für die sprechende Aehnlichkeit gerade dieser Büste seines Vaters (Mailand 1857) hat besonderen Reiz und Wert. — Zu einem bemerkenswerten Ereignis gestaltete sich die Wiederaufführung der Tragischen Symphonie von Felix Draeseke unter Kapellmeister Reiners Leitung im Opernhaus. Das Werk hat trotz nahezu 10jährigem Archivschlummer seine Lebensfähigkeit in hervorragender Weise erwiesen, und man darf annehmen, daß, wie Nikisch, auch noch andere Dirigenten diese wertvolle, gerade für unsere Zeit so eindrucksstiefe Schöpfung im nächsten Winter zur Aufführung bringen werden. — Der Tonkünstlerverein hat wohlklingende Baritongesänge mit Harfe und Streichinstrumenten des Dresdner Komponisten Felix Gotthelf mit Erfolg zur Uraufführung gebracht. Von diesen lyrischen Schwärmereien hob sich ein Klaviertrio des in Berlin lebenden litauischen Tondichters Max Laurischkus mit seinen teils elegischen, teils fröhlichen Stimmungen wirkungsvoll ab. An einem anderen Abend hörte man erstmalig Heinrich G. Norens neues Divertimento (Werk 42) für zwei Violinen und Klavier, eine rhythmisch und melodisch interessante Arbeit. Noren hat den glänzenden Anfangserfolg, den seine „Kaleidoskop"-Orchestervariationen beim Dresdner Tonkünstlerfest 1907 errangen, bisher mit keiner neuen Arbeit zu erreichen vermocht. — Der neue Konzertmeister der Staatskapelle Ad. Schiering und Pianist Paul Aron wirkten als Spruchsprecher für eine Violinsonate von Egon Kornauth. Wohl verleugnet der junge Komponist, von dem man in Dresden bisher nur Lieder kannte, in harmonischer Beziehung keineswegs den Neutöner, allein die formale Ausgestaltung lehnt sich mit merklicher Entschiedenheit an die klassischen Vorbilder an, und da Kornauth nicht nur ein Kenner, sondern auch ein Könner ist, hat er mit der e moll-Sonate ins Schwarze getroffen. — Der einarmige Pianist Paul Wittgenstein tritt immer erfolgreicher in die Fußstapfen des ungarischen Grafen Zichy. — In der Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte hielt Prof. Karl Söhle einen stark fesselnden Vortrag über „Sebastian Bach in seinen Lehrjahren". — Der Züricher Tondichter Volkmar Andreae ist als Kapellmeister eine Persönlichkeit. Die aus inneren Triebkräften sich ergebende Stabführung zeigt stets die schwungvolle Linie und ein, Ausführende wie Zuhörer zwingendes Temperament. Er fesselte um so stärker, als die von ihm für ein Symphoniekonzert in der Staatsoper mitgebrachte eigene C dur-Symphonie (Werk 31) durchweg ähnliche Vorzüge erkennen läßt. Ueberraschend knapp in der Fassung gibt sich diese Schöpfung mit einer Art musikalischer Naivität, die auch Plattheiten nicht verschmäht, die aber im ganzen Aufbau den Meister zeigt. Kapellmeistermusik? Ja und nein! Das Beste an ihr ist jedenfalls, daß sie aus einem echten Musikerherzen quillt und unmittelbar wirkt. Die Kommentarwut mit dem „Legt ihrs nicht ein, legt ihrs nicht aus" wird hier zuschanden. Volkmar Andreae und seine neue Symphonie fanden begeisterten Beifall. Im gleichen Konzert hörte man Händels V. „Concerto grosso" für Streichorchester unter Kutzschbach und freute sich darüber um so mehr, als Händel in den letzten Jahren gerade an dieser Stelle sehr vernachlässigt worden war. Eine Besserung in dieser Beziehung dürfte erst eintreten, wenn vom nächsten Jahre ab die Konzerte der Reihe A (unter Fritz Busch?) wieder wie ehedem zu reinen Orchesterabenden werden. Dann sollen auch die anderen Klassiker (Haydn und Mozart) die gebührende Würdigung finden. Dies nebenbei. Frau Quast-Hodapp spielte mit großer Stilsicherheit Mozarts Klavierkonzert in d moll. — In einem anderen Konzert der Staatskapelle gelangte Kurt Strieglers neue Symphonie in cis moll (Werk 44) unter Leitung ihres Schöpfers zur Uraufführung. Das alte Motiv „Durch Nacht zum Licht" erfüllt diese von Sturm und Drang durchpulste Gegenwartstondichtung. Schmerzliches Ringen, verzweifelter Kampf, starkes Hoffen und fromme Ergebung gipfeln in dem glückhaften Ausblick auf eine neue Zeit, eine Zeit des Frühlings, der Schönheit und der Lebensbejahung. Diese Symphonie ist in Anlage und Ausmaßen wuchtiger und breiter als die vorerwähnte Neuheit von Andreae, aber gleichwohl in ihren einzelnen Sätzen, wie in ihrem Gesamteindruck von kraftvoller Wirkung, die sich weniger auf die plastische Gliederung des gegebenen Programms, als auf die Eindringlichkeit der den sachkundigen Orchestertechniker verratenden Tonsprache gründet. — Das VI. (letzte) der A-Konzerte in der Staatsoper leitete Siegmund v. Hausegger. Dieser feinnervige Künstler nahm zwar bei den drei ersten Sätzen der „Neunten" von Beethoven für manchen „eingesessenen" Hörer die Zeitmaße zu breit, allein er krönte seine Leistung durch eine ungemein dithyrambische Ausdeutung des Schlußsatzes, bei dem auch der Dresdner Opernchor und die Staatskapelle ihren alten Ruhm bewährten. — Kapellmeister Edwin Lindner eröffnete das letzte Philharmonische Konzert mit der sprühenden Wiedergabe der Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz. Hierauf leitete Paul Büttner (Dresden) seine III. Symphonie in Des dur (Die Mitternacht), ein von Leidenschaft strotzendes Werk, das in Dresden bereits bekannt ist, mit hingebender Verve. An Stelle des erkrankten Münchner Sängers Bender trat der Dresdner Baritonist Robert Burg in letzter Stunde auf den Plan. Neben der „Holländer"-Szene „Die Frist ist um" bot er eine neue Ballade „Ritter Olaf" von dem Dresdner Musikforscher Prof. Dr. Eugen Schmitz. Dieses Werk, das vor kurzem Dr. Stägemann aus der Taufe gehoben hatte, erzielte mit Orchester noch stärkere Eindrücke, als mit Klavierbegleitung. Es gliedert sich (nach Heinrich Heine) in drei Teile, denen bei wirksamer Farbenmischung der Instrumentalgruppen und sorgfältiger Untermalung der melodischen Linie durchweg dramatisches Leben eigen ist. Kammersänger Burg und Prof. Schmitz wurden stürmisch gefeiert. — In einem Prüfungskonzert des Konservatoriums kam eine musikalische Seltenheit zu Gehör, ein Quartett für vier Flöten von Kuhlau, das Prof. Bauer (Staatskapelle) mit drei begabten Schülern in

feiner Abtönung zur Ausführung brachte. Man freute sich der wechselnden Klangstimmungen, die nirgends eine Einförmigkeit aufkommen ließen. — Der Liederabend des russischen Tenors Alexander Alexandrowitsch von der Petersburger Oper ward zu einem bemerkenswerten Erlebnis, namentlich bei den Gesängen von Rimski-Korsakoff, Tschaikowsky und Mussorgski, während die Wiedergabe von Beethovens „Ehre Gottes in der Natur" nicht auf gleicher Höhe stand. Bei der Nationalität und Veranlagung dieses Ritters vom hohen Abc begreiflich! — Gustav Havemann, den wir leider nach Berlin verloren haben, beglückte seine große Dresdner Gemeinde mit einem Beethoven-Abend (Kreutzer-Sonate usw.). Mit Joseph Schwarz am Klavier schuf der Geiger echte kammermusikalische Genüsse, die in dem Hochgetriebe des Konzertwinters zu den Oasen zählen. — Im Musiksaal Bertrand Roth, woselbst bisher in über 200 Sonntagvormittagsaufführungen zahlreichen jungen Talenten der Weg in die Oeffentlichkeit geebnet wurde, hörte man neuere Werke (ein Klavierquintett und Lieder) von Richard Stöhr (Wien), dessen Oratorium „Der verlorene Sohn" kürzlich die Uraufführung erlebte. — Der junge einheimische Pianist Johannes Strauß brach eine Lanze für die Modernen. Zu ihnen gehört zwar der Berliner Meister Georg Schumann nicht, immerhin wirkte sein „Phantasie-Scherzo" in der temperamentvollen Wiedergabe auch keineswegs „rückständig". Besonders gefielen Werke von Cyrill Scott („Air varié"), Bocquet (Ballade) und Scrjabin (Fis dur-Sonate). Dem letztgenannten, früh verstorbenen Russen widmete Pianist Hans v. Schulmann sogar einen eigenen Abend. — Das „Mittelhochdeutsche Liederspiel" für Einzelstimmen und Chor von dem seit einigen Jahren in Dresden lebenden Tondichter Paul Umlauft, ein sang- und dankbares Werk, das auch heute noch der Wirkung sicher ist, wurde durch den Lehmann-Osten-Chor mit trefflichen Solisten zur Aufführung gebracht. Umlauft selbst spielte den Klavierteil. Des weiteren fand Lenaus „Postillon" in der melodramatischen Bearbeitung von Reinhold Becker durch Carlo von der Ropps klar gestalteten Vortrag eine prächtige Wiedergabe. Altmeister Becker wurde gleichfalls sehr gefeiert. — An der Technischen Hochschule hat sich ein Studentenorchester gebildet, das der zielbewußten Leitung Erich Schneiders untersteht und bereits mit dem ersten Symphoniekonzert Proben ernsten musikalischen Strebens und tüchtigen Könnens ablegte. Die Gründung dieser Vereinigung ist mit Freuden zu begrüßen. Viel Segen kann hier aus der künstlerischen Betätigung unserer akademischen Jugend aufsprießen. Die Ausführung der Es dur-Symphonie von Haydn (1793) weckte in dieser Beziehung große Hoffnungen. Otto Winters Madrigalchor brachte sich mit feingeschlossenen Vorträgen in empfehlende Erinnerung. — Zu den lichtvollsten Abenden zählte das Gastkonzert des Pozniak-Trios (Berlin).

* * *

Erstmalig vereinigten sich angesehene musikalische Körperschaften Dresdens zu einer Konzertwoche, deren Bedeutung durch besondere Vorstellungen in der Staatsoper gehoben wurde. Von je hat die Matthäuspassion von Bach Heimatrecht in der Kreuzkirche, wo Prof. Otto Richter mit einem stilistisch geschulten, leistungsfähigen Chor und namhaften Solisten alljährlich am Karfreitag (so auch diesmal) eine voll befriedigende Wiedergabe gewährleistet. Den Kapellmeister Edwin Lindner mochte es wohl reizen, mit den vereinigten Chören der Dresdner Singakademie, der Volkssingakademie, des Lehrergesangvereins und des Volksmännerchors just dasselbe Werk einzuüben. So kamen an drei Abenden vier Aufführungen der Matthäuspassion zustande. Sie hatten jeweilig ihre bemerkenswerten Vorzüge, zumal auch hervorragende Solisten in beiden Gotteshäusern zur Stelle waren. In der Kreuzkirche die Damen v. Schuch und Bender-Schäfer, die Herren Plaschke, Zottmayr usw., in der Dreikönigskirche die Damen Förstel und Leisner, die Herren Kase, Bergmann usw. Aber man fragt sich doch, ob hier das Wettsingen um Bachs Matthäuspassion am Platze war. Seit Jahren ist Bachs Johannespassion, die doch auch große Schönheiten besitzt und sich durch knappe Fassung auszeichnet, in Dresden nicht gehört worden. Aehnlich verhält es sich mit Händels Jephtha, dem Paulus von Mendelssohn, dem Christus von Kiel und vor allem mit dem gleichnamigen Oratorium von Felix Dräseke. Das letztere wurde noch zu Lebzeiten des Meisters durch Berliner künstlerische Kräfte hier aufgeführt und offenbarte wahre Klangwunder. Dräseke wird zu Unrecht in seiner zweiten Vaterstadt vernachlässigt. Das zeigte der große Erfolg der in einem Opernhauskonzerte wieder hervorgeholten „Sinfonia tragica", die überdies der Staatskapelle gewidmet ist. Dies nebenbei. Der Häufung von Aufführungen der Beethovenschen Neunten, mit der die Konzertwoche abschloß, kann schon eher das Wort geredet werden. Unser Volk ist krank, und wenn der Musik schon eine starke Heilkraft innewohnt, so wirkt sie doppelt anregend durch den Freudenhymnus der Lebensbejahung im letzten Satze der Neunten Symphonie. Und mit der Lebensbejahung steht auch der Trieb zur Arbeit, die ja das Leben bedeutet, in ursächlichem Zusammenhange. Nur soll man Beethovens Werk wieder in den Konzertsaal zurücknehmen. Die Frauenkirche hat zuviel klangfressende Winkel und Ecken, nicht nur für die rein orchestralen, sondern auch für die Chorstellen, während das Soloquartett (Förstel, Leisner, Taucher und v. Raatz-Brockmann) hier geradezu glanzvoll abschnitt. Zwischen der Matthäuspassion und der Neunten standen zwei Aufführungen der VIII. Symphonie von Mahler unter Kurt Striegler, die nicht ganz an diejenigen des vorigen Herbstes heranreichten, und ein Beethoven-Brahms-Abend unter Lindner mit Emil v. Sauer als überlegenem Ausdeuter des Es dur-Klavierkonzerts von Beethoven. Nicht vergessen seien die fesselnden Einführungsvorträge des Dresdner Musikforschers Prof. Eugen Schmitz über die expressionistische Dramatik in Bachs Matthäuspassion und über das Thema „Nachdenkliches zu Beethovens IX. Symphonie". Auch der trefflichen Wiedergabe des Messias von Händel durch den Römhild-Chor, das Mozart-Vereinsorchester und Solisten von Ruf unter der fürsorglichen Leitung des Musikdirektors Richard Fricke in der Martin-Luther-Kirche muß gedacht werden. Sie fügte sich, wenn auch als „Außenseiter" ebenbürtig in den Rahmen der Dresdner Musikwoche ein. Das gilt in gleicher Weise von den musikalischen Veranstaltungen in der Katholischen Hofkirche mit Werken von Palestrina, Hasse (Tedeum), Mozart (Krönungsmesse), Weber, Reissiger u. a. m. in der vorbildlichen Wiedergabe durch die künstlerischen Kräfte der Staatsoper. — Die Staatsoper selbst hatte nichts Geringeres geplant als eine Aufführung von Mozarts Idomeneo (in der Bearbeitung des Dresdner Musikforschers Prof. Lewicki). Seltsamerweise wurden die Proben vorzeitig abgebrochen, wie es heißt auf Grund der Weigerung eines Sängers, dem die Partie nicht zusagte. Möglich ist dies schon in unserer „herrlichen" Zeit; eine Entkräftung des allgemein bekannten Gerüchts ist von keiner Seite aus erfolgt. Hätte man wenigstens Die Zauberflöte, deren Neuausstattung schon seit Jahren versprochen wurde, zur Hand gehabt, oder eine an frühere Glanzzeiten heranreichende Aufführung des Don Juan! So mußte man sich schon an die Aufführungen des Nibelungenringes (mit Frau Kurt als Brünnhilde), des Fidelio, des Parsifal und des Rosenkavalier halten. Die drei letztgenannten Werke erfuhren durch das Gastspiel Richard Mayrs (Wien) eine besondere Anziehungskraft. Wiederum erfrischte sich der Musikfreund an seiner wundervollen Stimme und der vielseitigen Darstellungskunst, die in den so grundverschiedenen Aufgaben des Rocco, des Gurnemanz und vor allem des Ochs von Lerchenau ihre besonderen Triumphe feierte.

Prof. H. Platzbecker.

Musikbriefe

Bückeburg. Die Musik ist die Kunst, die aus innersten seelischen Beziehungen zwischen Künstler und Welt quillt. Erlebnisse, Gefühle, Leidenschaften, Stimmungen, Schmerzen, Freuden können tonsymbolisch gestaltet werden, die Musik vermag alle Schwingungen der Seele in weit höherem Grade aufzufangen, als es sonst einer Kunst beschieden ist. Gerade der moderne Künstler, der in weitestem Sinne Bildungskünstler ist, wird immer danach trachten, neben seinem Fühlen auch sein Denken im Reich der Töne auszusprechen. Die Zeiten eines naiven naturhaften Schaffens, einzig aus den Quellen, die dem elementaren Formwillen des Künstlers entspringen, wie es etwa einem Haydn und Mozart vergönnt war, sind vorüber. Beethoven goß als Erster bewußt sein Weltgefühl in die musikalische Form hinein, Wagner gab zum erstenmal in seinen Werken eine geschlossene Weltanschauung, der moderne Musiker kann schon kaum noch anders, als sich in seinen Kompositionen mit Welt und Leben auseinanderzusetzen. — Besonders deutlich wird diese Erscheinung in einer Komposition von Carl August Rau, die am 30. März in einem Kammermusikabend des Fürstl. Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg ihre Uraufführung erlebte. Es sind acht Gedichte von Hans Christoph Ade, die der Komponist zu einem Ganzen verbunden hat. „Den glaubenden Menschen" ist sein Werk gewidmet. Ein persönlicher Glaube ist es, der sich zu einem Menschheitsglauben erweitert. Die wunderbare Dichtung enthüllt das tiefste Geheimnis des menschlichen Lebens: das Gestaltwerden zweier Seelen, der Seele des Mannes und der des Weibes, ihr Erkennen, Wünschen und Sich-Finden und ihr Zurückgehen in die Ureinheit durch den Tod. Die Sphäre, die Diesseits und Jenseits umschließt, umgrenzt der Dichter mit den Worten:

> Die man im Ewigen
> wunschlos vereinigt sah,
> sind nun im Leiblichen
> liebend sich nah!
> Aber das Leibliche, Vergängliche ist nur ein Gleichnis:
> denn Sterben erst heißt
> völlig sich erinnern.

So schließt sich der Ring der Geschehnisse: Wunschloses Sein wird triebhafte Erscheinung, ringende Erscheinung wird erkennendes Sein. — Die Musik ist der letzte Weg, diesen metaphysischen Gedanken zu versinnbildlichen. Denn die Transzendenz der Tonsprache beginnt dort, wo das gesprochene Wort aufhört. Der Komponist hat es versucht, diesen Gedanken vom Werden aus dem Sein tonsymbolisch zu gestalten. Am Anfange steht die Melodie, Melodie in äußerster Konzentration, gleichsam Urform ohne harmonische Stütze: Melodie als Tonsymbol für das Wesen des Mannes, Melodie als Tonsymbol für das Wesen des Weibes, beide sich ähnlich und doch aufs feinste differenziert nach der psychischen Anlage der Geschlechter. Der grübelnden Sehnsucht des Mannes steht die wunschvolle Hingabe des Weibes gegenüber, aber die bangen Zweifel des Mannes löst

die gläubige Liebe des Weibes. So finden sich beide, zu höherer Einheit verbunden, es „sinken die Schranken von Ich und Du". Aus dem Dämmerlicht der Ahnung hebt sich der Strahlenkranz der Erkenntnis, in der Tonsprache: Die Stimmeneinheit wird zur Stimmenvielheit, von der Cellokantilene steigt das Orchester zur vollen instrumentalen Klangsprache auf; vom Verkündigungsruf des himmlischen Cherubim hallt es durch den Sang erwachender Erdenseelen bis zum Gloria und Halleluja der glaubend-erkennenden Menschheit. — In diesem Werk spricht ein moderner Mensch und Künstler, ohne jedoch der modernen, man möchte fast sagen mondänen Ueberfeinerung an technischen Mitteln, an Klang- und Orchestereffekten zu huldigen. Hier ist kein Thema, keine Figur, keine musikalische Entwickelung, die nicht aus dem Grundgedanken des Werkes und seiner symphonisch-oratorischen Durchbildung zu erklären ist. Wenn Rau vollständig die Melodie wieder zum Ausgangspunkt seines Schaffens macht, so hat er hierin gleichstrebende Zeitgenossen; aber seine Melodie ist mehr als schöne Linie, sie ist ethisch gestaltendes Prinzip. Unsere neuen Musiker sind oft keine schlechten Erfinder, aber sie haben kein Ethos in ihrer Musik, und in diesem Werke — darin mag sein Hauptwert bestehen — ist jeder Ton Ethos. Stellen wie: „Gib mir deine Hände" und „Wir werden wissender und wahrer" sind von einer Tiefe und Echtheit des melodischen Ausdrucks, die zum Innersten sprechen. — Die Aufführung unter Leitung des Komponisten hinterließ einen tiefen Eindruck. Chor und Orchester entledigten sich ihrer z. T. schwierigen Aufgabe in anerkennenswerter Weise. Eine besonders schöne Gabe boten die Solisten mit ihrem auf das Gesamtwerk fein eingestellten Gesang: Frau Maria Constanze Rau-Weber sieghaft in der Glockenhelle ihres Soprans und ergreifend durch das innere Erleben des Gesungenen; Herr Harzen-Müller (Berlin) ein Partner in bestimmt abgegrenzter Auffassung seiner Rolle, stellenweise etwas herb und zurückhaltend; Frau Rasch (Hannover) sehr feinabgestimmt in ihrem weichen, zu Herzen dringenden Alt. Dr. C. Roesler.

*

Halle a. S. Der Beethoven-Monat hat uns eine Fülle von Veranstaltungen gebracht, aus der hier naturgemäß nur die bedeutendsten herausgegriffen werden können. Unsere Oper führte den „Fidelio" auf und zwar in völlig neuer szenischer Einrichtung. Direktor Paul Tiersch schuf dazu die Dekorationen, welche mit dem Herkömmlichen ganz brechen und sich letzten Endes als ein höchst interessanter Versuch darstellen, ein Bühnenwerk in Farbe und Form auf eine modernere Basis zu stellen. Das Kerkerbild gab am wenigsten Gelegenheit zu irgend welcher auffallenden Abweichung, wohl aber ließen die drei übrigen Szenenbilder eine persönliche Umprägung zu. Die erste Szene spielt in einem farbenfrohen, mit Fliesen ausgelegten Säulengang. Von der gelb getünchten Wand grüßen aus kleinen Fenstern Blumenstöcke freundlich entgegen. Das zweite Bild zeigt den Gefängnishof in scharfkantiger Gliederung der steil aufstrebenden Mauern — fast durchweg alles in roter Farbe gehalten. Für das letzte Bild ist Tiersch in seiner lebhaften Phantasie auf einen großen, in südländisch bunten Farben gemalten Torbogen gekommen, welcher im Hintergrund der Bühne steht und dessen Durchgang auf eine nach vorn führende Treppe ausläuft. Auf dieser sowie auf daneben angebrachten Plattformen findet der Chor günstige Aufstellung. Die Aufführung verlief unter der Leitung von Kapellmeister Felix Wolfes im großen und ganzen glänzend, nur hätte der Dirigent hie und da etwas beschwingtere Zeitmaße wählen können. Die Spielleitung besorgte Intendant Sachse mit reifem Verständnis für die Anforderungen des Werkes. Von den Solisten zeichneten sich in erster Linie aus Maria Günzel-Dworski (Fidelio), Oskar Bolz (Florestan), Cornelius Bark (Rocco) und Arthur Armster (Pizzarro). Bei späteren Aufführungen traten erfolgreich hiesige Solisten in einigen Rollen ein. Die konzertlichen Veranstaltungen zu Ehren Beethovens konzentrierten sich größtenteils auf das Stadttheater. Hans Pfitzner brachte alle Symphonien von Nr. 3 bis Nr. 8 zur Vorführung und ließ auch die Solisten an den Programmen entsprechend teilnehmen. Am glücklichsten erwies sich Pfitzners Beethoven-Auslegung in den Werken, welche weniger von Kampf und Sieg künden. Bei der Eroica und bei der Fünften versagte seine Interpretation so ziemlich, während er z. B. die Vierte und Achte ganz wundervoll auszudeuten wußte. An Solisten lernten wir durch ihn den tüchtigen Geiger Francis Arany und die stimmbegabte Altistin Finy Debüser kennen. Unsere Robert-Franz-Singakademie trat mit der Missa solemnis, mit der Neunten Symphonie und der Chorfantasie hervor. Prof. Alfred Rahlwes zeigte sich den bedeutenden Aufgaben glänzend gewachsen und brachte Aufführungen zuwege, welche in unvergeßlicher Erinnerung bleiben werden. Der Chor der Singakademie stand nach stimmlicher Zusammensetzung und gesanglichem Können auf hervorragender Höhe. Das berühmte Leipziger Trio von Bose, Davisson und Klengel widmete dem Meister zwei Abende. Zu einer eindrucksvollen Feier gestaltete sich der Beethoven-Abend der Universität, bei welchem Edwin Fischer sich als ein Spieler von wuchtiger Gestaltungskraft und feinster pianistischer Bildung auswies und Dr. Hans Joachim Moser den Liederzyklus „An die ferne Geliebte" zu prachtvoller Geltung brachte. In den Philharmonischen Konzerten, welche Benno Plätz dirigiert, wurde des Meisters nur vorübergehend mit der Achten Symphonie und der Leonorenouvertüre Nr. 3 gedacht. Eine Feierstunde seltenster Art bescherte das Klingler-Quartett mit vier Quartetten aus allen Schaffensperioden des Meisters. Auch das Hallesche Streichquartett, welches sich immer besser entwickelt, widmete dem Meister einen Abend. —

In einem Symphoniekonzert des Stadttheaterorchesters kamen einige Neuheiten hiesiger Komponisten mit reichstem Erfolge zur Uraufführung. Von Hans Stieber, welcher früher schon vorteilhaft kompositorisch hervorgetreten ist, wurden zwei Reiterlieder für Tenor und Orchester, sowie verschiedene Szenen aus dem dramatischen Bühnenoratorium „Der Sonnenstürmer" zu Gehör gebracht — von Karl Herforth eine viersätzige Symphonie und das Vorspiel zur Oper „Valeria". Das meiste Interesse beanspruchte entschieden die neue Oper Stiebers. Der Komponist schrieb sich das Libretto selbst. Die Handlung führt die Tragödie der ersten Menschen in ganz neuer Beleuchtung vor. Abel, der Sohn von Adam und Eva, ist als Höhenmensch gedacht und zieht aus, um die Sonne einzufangen; er geht aber schließlich daran zugrunde, daß ihm nicht alle seine Prometheustat glauben. Bedeutet das Textbuch schon eine ungewöhnliche Leistung, so erhebt sich die Musik zu einer Größe und Ausdruckskraft, welche dem ernsten Stoff in Tonfall, Rhythmus und Farbe angemessen erscheint und in hoher Spannung hält. Der modern-symphonischen Behandlung des Orchesters entspricht die Führung der Singstimmen. Wenn nicht alle Zeichen trügen, scheint Stieber mit seinem Sonnenstürmer ein ebenso eigenartig als wirkungsvolles Bühnenwerk geschaffen zu haben. — Aus Herforths Werken spricht ein talentvoller Musiker von feinem Empfinden und weitgefördertem satztechnischem Können. Vielleicht ist das thematische Gewebe in der Symphonie zu wenig durchsichtig geraten, der Satz zu kompliziert und dickflüssig gehalten. In ihrem Gedankengehalt tragen die Sätze freundliche Grundstimmung. Das Opernvorspiel ist in der Anlage und im dramatischen Aufbau glänzend entworfen und bringt aus ruhigem Anfang heraus eine wirkungsvolle Steigerung. Das Stadttheaterorchester spielte die Werke unter Leitung des Kapellmeisters Braun und Stieber unter vollster Hingabe. Paul Klanert.

*

Kehl. Die nahezu völlige Abschnürung vom Elsaß und von Straßburg, sowie die große Entfernung von deutschen Kunststädten haben hier einen Theater- und Konzertverein ins Leben treten lassen, der nunmehr schon im zweiten Jahre höchst verdienstlich wirkt und auch von erfreulichem Erfolge begleitet ist. Von den musikalischen Veranstaltungen der zu Ende gehenden Spielzeit seien besonders genannt ein Klavierabend von Max Pauer, Konzerte des Wendling- und Schörg-Quartetts, der Mannheimer Triovereinigung, des Karlsruher Motettenchors und ein Liederabend Karlsruher Opernkünstler. Auch auf dem Gebiet des Schauspiels wird durch Gastspiele des Badischen Landestheaters in Karlsruhe und des Freiburger Stadttheaters viel geboten. Von leichteren Unterhaltungsstücken abgesehen, kamen Werke von Lessing, Goethe, Gerhart Hauptmann, Sudermann, Ibsen, Max Dreyer, Emil Gött, Georg Engel, O. E. Hartleben und Artur Schnitzler zur Aufführung. Das Unternehmen gereicht der Stadt und dem kleinen Gebiet des Kehler Brückenkopfs zu hohen Ehren.

*

Lörrach. Die erste Hälfte des diesjährigen Lörracher Konzertwinters bot, dank dem unermüdlichen Bestreben des Leiters unseres Musiklebens, Albert Hitzig, viel Schönes und Erfreuliches. Zwölf Kammermusikabende sind für den Winter vorgesehen, davon die Hälfte als Volkskonzerte gestaltet, durch welche man auch dem weniger Musikgebildeten gute Musik zugänglich zu machen bemüht ist. Zwei Quartette sind für diese Konzerte gebildet worden, dem ersten gehören H. Kötscher (I. Viol.), P. Kabisch (II. Viol.), Edm. Schäffer (Viola) und Fr. Peters (Violoncello) an, Mitglieder des zweiten sind H. Wetzel (I. Viol.), Er. Leupold (II. Viol.), P. Kabisch (Viola) und Fr. Peters (Violoncello). Außerdem wurden Bläser der Allg. Musikgesellschaft Basel hinzugezogen. Zu den von früher schon bekannten Gesangssolisten Josef Cron (Basel) und Milli Hitzig, sowie Elisabeth Wesler (Lörrach) traten bisher die vortreffliche Altistin Hanna Brenner und der Baritonist Gebhard Reiner, beide aus Basel, hinzu. Von besonderem Interesse war der zweite Kammermusikabend, der durchweg Schweizer Komponisten brachte, die D dur-Sonate für Violine und Klavier Op. 16 von O. Schoeck, das Quartett in g moll Op 23 von H. Lavater, Vier Intermezzi von J. Lauber, sowie Lieder von Lavater, Suter und Pestalozzi. Die Darbietungen fanden warme Aufnahme. Auch sonst war man bestrebt, neben den bekannten Meistern Neues und weniger Bekanntes zu bringen; so fand das Quartett in G dur Op. 8 von H. Kötscher beifälligst aufgenommene Wiedergabe, von Interesse waren außerdem die Aufführungen des Quintetts in B dur Op. 48 von F. Draeseke, der Hornsonate Op. 29 von J. Haas und des Quintetts in c moll Op. 16 von H. Götz, sowie Lieder der Schweizer Komponisten Othmar Schoeck und Fritz Brun. In drei wohlgelungenen Beethoven-Feiern ehrte unsere Konzertleitung des großen Meisters Andenken; der dritte Kammermusikabend und das dritte Volkskonzert waren ihm gewidmet. Unter anderem gelangten das Septett in E dur Op. 20 und das Ottett in Es dur Op. 103 zur Aufführung. Den Höhepunkt aller bisherigen dieswinterlichen Veranstaltungen bildete indessen die dritte Beethoven-Feier in Gestalt eines Symphoniekonzertes, ausgeführt von einer großen Anzahl von Mitgliedern der Basler Allg. Musikgesellschaft unter Mitwirkung des jugendlichen Pianisten W. Rehberg aus Mannheim, dessen großzügiges Auffassungs- und Gestaltungsvermögen, sowie seine glänzende Technik ihn zum echten

Künstler stempeln. Außer seiner Wiedergabe des Fünften Konzerts in Es dur gelangten die Achte Symphonie und die Egmontouvertüre zur Aufführung. Das Orchester leistete sowohl in den beiden letztgenannten Werken, als auch in der Begleitung des Pianisten unter dem sicheren Taktstock des Dirigenten Hitzig Hervorragendes. Das Konzert fand begeisterte Aufnahme. — Wir danken dem vielbeschäftigten Leiter der Veranstaltungen, daß er in unermüdlicher Arbeit uns solche Genüsse ermöglichte, die sonst nur größeren Orten beschieden sind. — Die städtischen Kammermusikabende, veranstaltet von der Musikbildungsanstalt Lörrach, brachten in den letzten Wochen unter Musikdirektor Albert Hitzigs Leitung eine Anzahl neuer Tonschöpfungen. Zur Wiedergabe gelangte die Komposition „Aus dem Hohelied Salomonis", Variationen für zwei Singstimmen, Streichquartett und Klavier von Hermann Zilcher, sodann die „Serenade" in Es dur für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, und Harfe Op. 14 von Bernhard Sekles. Ferner hörten wir Karl Norichs „Tausendundeine Nacht", Fantasien in Suitenform für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Flöte und Harfe Op. 51, sowie das Oktett in F dur von Hugo Kaun für zwei Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott Op. 34. An Liedern kamen zum Vortrag „Kammergesänge" für eine Singstimme, Oboe, Horn und Streichquartett von Hans Kößler, außerdem Lieder von Joseph Schlageter und Hugo Kaun. —z.

*

M.-Gladbach. Die zweite Winterhälfte im hiesigen Konzertleben stand hinter dem ersten Halbjahr nicht zurück, im Gegenteil konnten außer den regelmäßigen Abonnementskonzerten auch eine Reihe von Sonderkonzerten stattfinden, denen ein überaus großes Interesse und fast durchweg ein ausverkaufter Saal beschieden war. In den Cäcilia- und Symphoniekonzerten (Leitung: Musikdirektor Hans Gelbke) kamen zur Aufführung: Beethovens Missa solemnis mit den Solisten Kammersängerin Anna Kämpfert (Frankfurt), Ilse Möller-Gerlach (Bonn), Fritz Krauß von der Kölner Oper und Kammersänger Prof. Fischer (Berlin), sowie Schrekers Vorspiel zu einem Drama Strauß' Heldenleben mit dem auf 95 Mitwirkende verstärkten städtischen Orchester, außerdem Emil Bohnkes Orchestervariationen (Manuskript), Brahms' F dur-Symphonie, Hubers Böcklin-Symphonie, Tschaikowskys IV. und Mozarts g moll-Symphonie, Brahms' Haydn-Variationen, Bleyles Violinkonzert (Prof. Havemann, Berlin), Bruchteile aus der Oper „Die Rose vom Liebesgarten" von Pfitzner (Solistin Sophie Wolf von der Kölner Oper), Liszts A dur-Klavierkonzert (Dr. Georgii, Köln), Webers Konzertstück (Heinz Eccarius von hier), Hermann Ungers Ländliche Szene für Orchester u. a. Sämtliche Konzerte wurden als Volksaufführungen mit derselben Besetzung wiederholt. Ein Klavierabend von Edwin Fischer, ein Liederabend des Münchener Kammersängers Bender, ein Kammermusikabend des Klingler-Streichquartetts, sowie ein Jubiläumskonzert des städtischen Konservatoriums mit dem städtischen Orchester verdienen außer kleineren Aufführungen noch Erwähnung, ebenso ein Beethoven-Vortrag Paul Bekkers (Frankfurt) und ein Vortrag über Expressionismus von Dr. Bagier (Wiesbaden) mit seiner Gattin als Interpretin von Mahler-, Schreker-, Schönberg-Liedern.

*

Rudolstadt. Im Mittelpunkte des Konzertlebens standen die „Deutschen Musikabende" von Musikdirektor Ernst Wollony, historische Kammerkonzerte von besonderer künstlerischer Eigenart, deren Anregungen infolge der frei von jeder Schablone aufgestellten Programme, der sich nach ganz bestimmten historischen und ästhetischen Gesichtspunkten richtenden Folge der Programmthemen mit der prinzipiell durchgeführten Idee des Einheitsprogramms über die Grenzen des musikalischen Genießens hinausführten. Bis jetzt fanden 28 dieser nach den genannten Prinzipien konsequent durchgeführten Abende statt, denen meist ein kurzer, einführender Vortrag vorausging. Die Abende führten von Bach bis zur Neuzeit, stets in ständiger Beziehung zur allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte bleibend. Z. B. „Ein Kammerkonzert am Hofe Friedrichs des Großen", „Lied und Tanz des 18. Jahrhunderts", „Goethe-Abend", „Die Familie Bach", „Der Humor im Liede", „Entwicklung des Melodrams", „Das deutsche Kinderlied", Komponistenabende usw. Außer dem Veranstalter Ernst Wollony (Klavier, Orgel), der unter seiner Leitung stehenden Städtischen Singakademie und Mitgliedern der Schwarzburgischen Landeskapelle wirkten mit besonderem Erfolge u. a. mit: Lotte Mäder (Leipzig), Luise Lobstein-Wirz (Heidelberg, Sopran), Dora Poppen (Alt), Helga Petri (Dresden, Sopran), Prof. Albert Fischer (Berlin, Baß), Hermann Studeny (München, Violine), Emmy Weinschenk (Leipzig, Sopran), Therese Diehn-Slottko (München, Klavier). Es ist übrigens erfreulich, in welch künstlerischer Steigerung die deutschen Musikabende gerade im diesjährigen Winterhalbjahr begriffen sind. Dies gilt in Hinsicht auf ihren künstlerischen Wert wie auch auf die Mitwirkenden. So haben innerhalb weniger Monate folgende Musikabende stattgefunden: ein Konzert mit Generalmusikdirektor Fritz Busch und Stuttgarter Künstlern, ein Liederabend mit Helga Petri, ein Mendelssohn-Abend mit dem Natterer-Trio, ein Schubert-Abend mit Herma Studeny, eine Beethoven-Feier mit dem Hansmann-Trio und hiesigen Künstlern, und nun, bis jetzt als Höhepunkt, ein Brahms-Abend mit Künstlern vom Leipziger Gewandhaus (E. Wollgandt, Prof. Jul. Klengel, O. Weinreich). Diese kurze Zusammenstellung beweist, daß das Rudolstädter Musikleben, wenigstens auf dem Gebiete der Kammermusik, über den Rahmen einer kleinen Stadt bedeutend hinauswächst. — Die Städtische Singakademie veranstaltete unter Leitung von Musikdirektor Wollony und unter der solistischen Mitwirkung von Ines Chändler (Landestheater), Emmy Weinschenk (Leipzig), dem Kammersänger Prof. E. Pinks (Leipzig), Prof. Udo Hußla (Nürnberg) und Kammersänger Strattmann (Weimar) mit der Landeskapelle zwei Chorkonzerte, deren erstes u. a. „Die Kreuzfahrer" von Gade brachte, während das zweite vornehmlich dem Andenken M. Bruchs gewidmet war. Vorbereitet wird ein kleines Bach-Händel-Fest. Die Reihe der historischen Kirchenkonzerte der Lutherkirche (Leitung: E. Wollony) wurde mit einem Händel-Konzert unter Mitwirkung von Lucie Bock-Boutin (Leipzig) und Herren der Landeskapelle fortgesetzt. Die Landeskapelle gab ein Symphoniekonzert mit Beethovens Eroika unter Leitung von R. Volkmann (Jena).

*

Amsterdam. (Schönbergs Gurrelieder im Amsterdamer Concertgebouw 19. und 20. März 1921.) Wohl ausnahmslos standen Mitwirkende wie Hörer unter dem Bann eines Ereignisses. Selten durchbrauste ein solcher Jubel einen holländischen Konzertsaal, und nie wurde ein neues Werk mit solchem Enthusiasmus aufgenommen. Vielleicht kam etwas hinzu wie natürliche Reaktion auf die Skepsis, mit der man dieser hier bisher unbekannten Schöpfung entgegensah, nachdem man im Laufe dieses Winters einen großen Teil des Schönbergschen Schaffens kennen gelernt hatte und namentlich die fünf Orchesterstücke, aber auch die lang ausgesponnene symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" zum Teil befremdende Eindrücke hinterlassen hatte. Wie man sich auch zu Schönberg stellen-wie man seine Gesamtentwicklung auch beurteilen mag, der faszinierenden Kraft der „Gurrelieder" wird sich kein Unbefangener entziehen können. Freilich trägt diese lyrisch-symphonische Fantasie nach einer poesievollen Dichtung Jens Peter Jacobsens (in sehr guter Uebersetzung aus dem Dänischen) durchaus den Stempel eines Jugendwerkes; in ihrem melodischen Kern ist sie stark von Wagner abhängig, und die ganze Konzeption, die häufig willkürliche Anwendung größter und kompliziertester technischer Mittel zeugt nicht von einem reifen, in sich geschlossenen, bewußt gestaltenden Meister. Demgegenüber steht aber größte Kraft der Empfindung, eine unerhörte Intensität des Ausdrucks und eine vielfach berauschende Klangfantasie. Nur ein Mensch mit einer durchaus persönlichen, genialen Begabung kann solche Eindrücke geben, solche Wirkungen ausüben, wie Schönberg es mit diesen vor 20 Jahren (von einem 26jährigen!) konzipierten Gurreliedern vermag. Der erste, melodisch reichste Teil des Werks ist ein Zyklus von Gesängen lyrisch-dramatischer, zum Teil episch erzählender Art mit symphonischen Zwischenspielen. Ihm folgt ein kurzer zweiter Teil, nur ein großes Tenorsolo umfassend (Waldemars Gotteslästerung). Erst im dritten Teil finden die großen Chöre Verwendung, die einer Wiedergabe der Gurrelieder so besondere Schwierigkeiten bereiten, daß bis jetzt überhaupt nur in Wien und Leipzig eine solche ermöglicht wurde. Dabei ist bezeichnend für den lyrischen Charakter des Werkes, daß sich auch im dritten Teil nie der ganze Apparat von Orchester, Chören und Solisten zu einem Ensemblesatz vereinigt. Selbst in der großen Steigerung des Schlusses, die den Sonnenaufgang schildert, findet nur der gemischte Chor und das Orchester Verwendung, während die Solisten und die Männerchöre, die Schönberg zu der vorhergehenden „wilden Jagd" benötigt, nicht teilhaben an der Schlußapotheose. Die das weit ausgebaute Riesenpodium des Concertgebouw füllende Schar von 750 Mitwirkenden stand unter der sicheren Leitung des Komponisten. Das auf etwa 140 Mann verstärkte Concertgebouw-Orchester spielte wunderbar klangschön und aus dem sehr bunt-schillernden Beiwerk begleitender und schmückender Stimmen traten die edlen melodischen Linien mit größter Deutlichkeit und in schönster Phrasierung hervor. Die technisch sehr anspruchsvollen Männerchöre gelangen durchweg gut, und der Schluß wurde durch die unvergleichliche Tonschönheit und Klangfülle des Amsterdamer „Toonkunst"-Chores zu einer wirklich sonnenhaft leuchtenden Krönung des ganzen Werkes. Die Wiener Solisten waren ausgezeichnet: Frau Bertha Kiurina (Sopran), Frau Olga Bauer v. Pilecka (Alt), Hubert Leuer (Tenor), Joseph Manowaria (Baß) und Wilhelm Klitsch als meisterhafter Sprecher des genialen Melodrams („des Sommerwindes wilde Jagd"). Die sehr anspruchsvolle Tenorpartie des Waldemar führte Hans Nachod (Prag) mit bemerkenswertem Können, wenn auch nicht restlosem Gelingen durch. Den Beifallsorkan, der sich am Schluß der Aufführung erhob, unterbrach Arnold Schönberg mit einigen herzlichen Dankesworten für alle Mitwirkenden. Man hat in Amsterdam auch diesmal wieder keine Zeit und Mittel gescheut, eine bedeutsame Tonschöpfung in würdiger Weise erstehen zu lassen. Die Ortsgruppe Amsterdam der „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst" hat mit den Festtagen der „Gurrelieder" (dank sei vor allem der energischen, organisatorisch begabten Präsidentin des Chores: Frau J. Beukers-v. Ogtrop) das holländische Musikleben wieder um ein Ereignis bereichert, das weit über die Landesgrenzen hinaus Beachtung und Nachfolge verdient. Dr. C. Rudolf Mengelberg.

*

Tokio. Wenn wir heute über eine Beethoven-Gedächtnisfeier in Tokio berichten, wird mancher Leser vielleicht ungläubig fragen, wie ist das möglich? Woher die Kräfte, die im fernen Osten unserem gewaltigen Beethoven gerecht werden können? Und dennoch, allen

Zweiflern sei gesagt, Beethovens 150. Geburtstag wurde hier in würdiger Weise durch drei große Orchesterkonzerte am 4., 5. und 11. Dezember gefeiert. Die beiden ersten Konzerte fanden in der Kaiserlichen Musikakademie, das letzte im neuen Musiksaal des Marquis Tokugawa statt. Das gleiche Programm, bestehend aus folgenden Werken: 1. Ouvertüre zu Goethes Egmont; 2. Zwei Lieder aus „Egmont" mit Orchester (Fräulein Nagasaka); 3. Symphonie „Eroica"; 4. Klavierkonzert Nr. 3 (Fräulein Ogura); 5. Elegischer Gesang für gemischten Chor und Orchester. Ehe wir näher auf die Ausführung und den Erfolg dieser Konzerte eingehen, sei in aller Kürze über die Entwicklung der europäischen Musik in Japan während der letzten Jahre berichtet. In verhältnismäßig kurzer Zeit konnte eine bemerkenswerte Wertschätzung und gleichzeitig ein stetig wachsendes Verständnis für unsere Musik augenfällig beobachtet werden. Namentlich ist es die jüngere Generation der Japaner, die in wahrer Begeisterung ausübend und empfangend dabei ist, unsere Musik in ihrem Lande heimisch zu machen. Soweit wir allen Fortschritt beobachten, geht er in erster Linie von der Musikakademie aus, die jedes Jahr eine große Anzahl gut ausgebildeter Musikschüler und Schülerinnen entläßt. Vier deutsche Künstler wirken seit einer Reihe von Jahren an diesem Institut, Herr Gustav Kron als Orchester- und Chordirigent, Herr Scholz für Klavier, Herr Werkmeister für Cellospiel und Frau Petzold für Sologesang. Jährlich veranstaltet die Musikakademie zwei bis drei große Orchester- und Chorkonzerte unter der künstlerischen Leitung des Herrn Kron und Mitwirkung verschiedener Solisten. Diese Konzerte sind recht eigentlich der Mittelpunkt, um das sich das weitere Musikleben Tokios bewegt. Da außer dem Orchester der Musikakademie hier noch zwei Militärorchester bestehen, die aber nur während des Sommers in einem öffentlichen Park spielen, bekommen wir in der Wintersaison meist nur Solistenkonzerte zu hören. In diesen Konzerten werden nun von japanischen Künstlern und Künstlerinnen, die ihre Ausbildung obiger Akademie verdanken, meist ganz vorzügliche Leistungen geboten. Namentlich aber in den Orchesterkonzerten der Musikakademie genießen wir im Laufe des Jahres gute Musik, da dessen Leiter bei der Programmauswahl systematisch fortschreitend das Verständnis dafür wachhält und fördert. Wir wollen hier einige der größeren Werke anführen, die während der letzten fünf Jahre aufgeführt wurden: Haydn: Symphonie Nr. 1 Es dur; Mozart: Jupitersymphonie; Beethoven: Symphonien 1., 5., 6. und zuletzt 3; Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3; Brahms: Serenade Op. 16; Liszt: Les préludes; Tschaikowsky: Nußknackersuite; Mendelssohn: Walpurgisnacht; Gade: Erlkönigstochter; Wagner: Szenen aus Lohengrin, Ouvertüre zu Rienzi und Meistersinger. Ferner viele unserer schönsten Ouvertüren und Konzerte mit Orchesterbegleitung, an denen sich außer den deutschen Lehrkräften auch japanische Künstler und Künstlerinnen hervorragend beteiligten. Wir ersehen daraus, daß die große Mühe und Arbeit, die der Wiedergabe bedeutender Orchesterwerke vorausgehen, hier ganz besonders wertvoll gewesen ist. Trugen sie doch wesentlich dazu bei, einen erheblichen Teil deutscher Kulturarbeit im Auslande zu erhalten. Besonders die letzte Beethoven-Feier zeigt, wie weit dies dem zielbewußten Streben des Orchesterdirigenten gelungen ist. Oft hört man hier draußen Stimmen von Europäern, die mehr oder weniger geringschätzig meinen, es fehle den Japanern das wirkliche Verständnis für europäische Musik. Ein Rückblick auf die bisherigen musikalischen Darbietungen muß aber jeden Skeptiker davon überzeugen, daß eine derartige Fragestellung heute nicht mehr am Platze ist. Es ist doch nicht möglich, einer Musikschar, die ein Werk wie die Eroica aufführen kann, das Verständnis für diese Musik abzusprechen. Ein solch s Riesenwerk schon in rein technischer Hinsicht auszuführen, ohne Gefühl für dessen geistigen Inhalt zu haben, läßt sich nicht ausdenken. Die ehrliche Begeisterung vom Führer auf das Orchester übertragen und von diesem ein gewaltiges Echo bei der Zuhörerschaft auslösend, zeigte am besten, daß hier keine Kluft bei den verschiedenen Völkern vorhanden ist. Um dahin zu kommen hat die Leitung der Musikakademie zweifellos den richtigen Weg eingeschlagen. Seit Bestehen dieses Institutes — ungefähr vor 40 Jahren — hat sich die Regierung tüchtige deutsche Kräfte als Lehrer und Erzieher geholt; auch hat ein Teil der japanischen Lehrkräfte seine weitere Ausbildung in Deutschland genossen. Damit war die Grundlage gegeben, um einer weiteren gesunden Entwicklung entgegenzugehen. Diese Tätigkeit beschränkt sich aber nicht nur auf die Residenz Tokio, denn in der Erkenntnis, was die Kunst für ein hochentwickeltes Volk bedeutet, werden gut ausgebildete Musiker und Musikerinnen an die Volksschulen im ganzen Lande verteilt, um dort zu wirken und der heranwachsenden Jugend die Segnungen unserer Kunst weiter zu vermitteln. Ferner konzertiert das Akademieorchester nebst Chor unter Leitung von Herrn Kron öfter in allen größeren Provinzstädten. Bei der Auswahl der Musikstücke für diese Konzerte wird besonders vorsichtig zu Werke gegangen. Denn nichts wäre verkehrter, als durch allzu moderne oder schwer verständliche Kost von dessen Genuß abzuschrecken. Man vergegenwärtige sich, daß all die guten Darbietungen des Orchesters auf ganz jungfräulichen Boden fallen und ermesse an den großen Erfolgen, die diese Konzerte haben, wie dankbar aufnahmefähig dieser Boden ist. In diesem gedrängten Bericht anläßlich der ersten Beethoven-Feier in Japan wird versucht, ein kleines Bild des musikalischen Japans, wie es sich uns zurzeit zeigt, zu geben. Vielleicht läßt sich später noch mehr und eingehender berichten, damit sich auch in der Heimat die Kenntnis deutscher und japanischer Kulturarbeit verbreitet und ihre Bedeutung richtig eingeschätzt wird.

Kunst und Künstler

— (Aus der Tschecho-Slowakei.) Wie sich Japaner und Tschechen gegenüber Beethoven verhalten: Beim Wiener Bürgermeister ist vor kurzer Zeit ein Brief von der Musikakademie in Tokio eingelaufen, in dem mit Worten tiefster Huldigung über ein Festkonzert zum 150. Geburtstage Beethovens berichtet und ein beiliegender Betrag zu einem Blumenopfer auf des Meisters Grab bestimmt wird. — Ein anderes Bild: In Hohenfurt im Böhmerwalde fand vor Ostern im dortigen „Herrenhause" eine tschechische Faschingsunterhaltung statt, zu der die wenigen Tschechen der näheren und weiteren Umgebung, die von Amts wegen dorthin versetzt sind, um das rein deutsche Gebiet „gemischtsprachig" zu machen, zusammengetrommelt wurden. Das Fest erreichte seinen Höhepunkt, als unter stürmischem Jubel aller Festteilnehmer die Büsten Beethovens und Mozarts von den Wänden gerissen und zertrümmert wurden. — Das unsterbliche „Gott erhalte": Alles, was an die verhaßte Habsburger Herrschaft erinnert, wird von den fanatischen Tschechen verboten, verfolgt oder ausgemerzt. Nun gaben die Rumänen vor kurzem zu Ehren der tschecho-slowakischen Abgrenzungskommission in Marmaros-Sziget ein Fest. Die Militärkapelle, welche die tschecho-slowakische Hymne nicht kennt oder nicht zur Hand hatte, spielte dafür mit Gefühl und Begeisterung das alte „Gott erhalte". Die Tschechen hörten mit bitterböser Miene zu und der französische General stand salutierend bis zu Ende. — In Prag besteht je eine deutsche und eine tschechische Musikprüfungskommission. Der § 9 der Vorschriften für die deutsche Musikstaatsprüfung lautet: „Bei der Auswahl der Kompositionen, die der Kandidat vorträgt oder in der Fachliteratur für den Unterricht anführt, ist zuvörderst auf die slawischen und romanischen Werke zu sehen; aus der deutschen Literatur sind nur die wertvollsten Werke zu wählen!" — Die Deutschböhmen haben bereits durch Abgeordnete Schritte gegen diese nationalchauvinistische Haltung des tschechischen Schulministeriums unternommen. — Der Erfolg ist allerdings fraglich. Aber bekannt werden sollte es überall, auch im Auslande, daß man in der Tschechei von den deutschen Musiklehrern zunächst eine gründliche Kenntnis der slawischen (d. h. tschechischen) und romanischen Werke verlangt, von der gründlichen Kenntnis der Literatur des eigenen Volkes aber absieht. Die Tschechen entblöden sich nicht, den deutschen Musikern Begeisterung für die Slawen, Franzosen und Italiener zu kommandieren und gleichzeitig deren eigene größere Meister, z. B. einen Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Wagner, Strauß usw., als nebensächlich zu ignorieren.

— Die M. Z. enthält folgenden von W. Altmann, M. G. Conrad, P. Ehlers, A. Einstein und G. Galston unterzeichneten Aufruf: Das Schicksal Hugo Wolfs wiederholt sich in unseren Tagen. Die wirklich eigenartige Persönlichkeit hat auch heute um die öffentliche Anerkennung, um den finanziellen Erfolg schwer zu kämpfen. Der wahre Künstler ist oft zur Ausübung eines Nebenberufes gezwungen, der ihm seine künstlerische Arbeit einengt. Widrige Schicksalsverkettungen können ihn ins Elend stürzen, aus dem er sich mit eigener Kraft nicht mehr zu befreien vermag. Solch ein Schicksal lastet auf Siegfried Kallenberg. Er ist einer von den seltenen, eigenartig Schaffenden, deren Werk nicht verloren gehen darf. Wir wollen bewirken, daß Kallenberg die Anerkennung der Mitwelt erntet, daß der Erfolg seine unentwegte Hingabe an die Kunst belohnt. Wir wenden uns an alle, denen Musik Lebensbedürfnis, die Kunst ein Heiligtum, der schaffende Künstler ein Priester ist.

— Einen Notschrei richtet die Lehrerschaft des Leipziger Konservatoriums der Musik an die Sächsische Volkskammer in Dresden. Nachdem alle an die Sächsische Volkskammer und an die Regierung seit 1½ Jahren in der Verstaatlichungsfrage des Konservatoriums der Musik zu Leipzig gerichteten Eingaben unbeantwortet blieben, sieht sich nunmehr auch die Lehrerschaft der Anstalt — in Verbindung mit der letzten Denkschrift des Direktoriums vom Februar 1921 — zu dem Ersuchen veranlaßt, diesen Eingaben endlich eine der Dringlichkeit der Angelegenheit entsprechende schnellste Erledigung zuteil werden zu lassen. Die in den früheren Schriftstücken klargelegten und als unhaltbar bezeichneten Zustände rechtfertigen es, daß vorliegende Denkschrift des Lehrerkollegiums mehr den Charakter eines Notschreies, als den einer Eingabe trägt. Nur durch die Opferwilligkeit der Lehrerschaft konnte der Unterricht bis jetzt in einer Form aufrechterhalten werden, die der großen Vergangenheit des weltberühmten Institutes entspricht. Diese Opfer, die die Lehrer im Bewußtsein ihrer hohen Verpflichtungen gegenüber dem Volksganzen schweigend brachten, zwangen jeden einzelnen unter ihnen zu einem unverantwortlichen Raubbau an seinen wirtschaftlichen, körperlichen und geistigen Kräften. Mußten doch allen 50 Lehrern von Ostern 1916 bis Ostern 1918 25 Prozent vom Gehalt abgezogen werden. Heute beziehen ¾ der Lehrer bei 20- bis 30-wöchentlichen Pflichtstunden nicht über 9000 Mk Jahresgehalt. Das sind unmögliche Zustände. Es besteht die Gefahr der Abwanderung gerade unserer wertvollsten Lehrkräfte an andere außersächsische Anstalten mit zeitgemäßer Bezahlung, und unmöglich ist es, geeignete neue Lehrkräfte an unser Institut bei so geringer Gehaltzahlung

heranzuziehen. Das Leipziger Konservatorium war bisher eine Kraftquelle für die musikalische Kultur Sachsens. Sein Niedergang würde eine zunehmende musikalische Verflachung des Volkes und dadurch den Rückgang des geistigen Lebens zur unausbleiblichen Folge haben. Unter solchem Niedergang der Kunst würde weiter leiden: der ernsthafte Musikalienverlag und die schon schwer um ihre Existenz ringende Instrumentenfabrikation. Preußen und Bayern haben ihre eigenen Staatshochschulen. Württemberg ist im Begriff, das Stuttgarter Konservatorium unter Aufwendung bedeutender Mittel in eine Staatshochschule umzuwandeln. (In dieser Form ist die Mitteilung zum mindesten verfrüht. D. Schr.) Was liegt näher, als daß der Freistaat Sachsen nunmehr auch das Leipziger Konservatorium, das einen einzigartigen Weltruf besitzt, zu seiner Staatshochschule macht? Dies ist auch der natürliche Ausweg zur Lösung aller Nöte der Lehrerschaft. Das unterzeichnete Kollegium wünscht aber dringend endlich Klarheit darüber, was es vom Sächsischen Volksstaat zu erwarten hat.

— Das Konservatorium der Musik in Leipzig hat sich soeben in seiner Leitung, Verwaltung und Einteilung des Unterrichtes vollständig neu reorganisiert. Die künstlerische Leitung hat der Senat, der aus den Professoren Graener, Krehl, Lohse, Straube und Teichmüller besteht; die Verwaltung ein Kuratorium von 9 Herren, die dem Geschäftswesen vorstehen. Die Anstalt gliedert sich in die Hochschule mit vier Abteilungen, deren Vorsteher Krehl (Abtlg. Theorie und Komposition), Teichmüller (Klavier und Orgel), Graener (Violine und Violoncell) und Straube (Gesang) sind, in die Ausbildungsklassen (Vorsteher Prof. Heynsen), die Opernschule (Prof. Lohse) und das im Entstehen begriffene Institut für Kirchenmusik (Prof. Straube). Recht ungleich erscheint vor allem noch die Abteilung für Klavier (Teichmüller, Weinreich, Heynsen) bestellt, in der ein Konzertpianist von Rang überhaupt fehlt, auch nicht jeder mit Erfolg am Konservatorium wirkender Klavierpädagoge einbezogen scheint. Leider ist ja der bedeutendste Solospieler der Anstalt, Prof. Pembaur, eben nach München übergesiedelt. Im übrigen hat das Konservatorium auch neue Satzungen erhalten.

— Der vortreffliche Wiener Klavierpädagoge Prof. Richard Robert feierte seinen 60. Geburtstag.

— Die berühmte schwedische Sängerin Sigrid Arnoldson beging in Wien ihren 60. Geburtstag. Ihre Glanzleistung als Rosine im Barbier von Sevilla ist immer noch unvergessen und kaum übertroffen.

— Die Mannheimer Theaterkommission wählte den stellvertretenden Intendanten Dr. Kraetzer auf drei Jahre zum Intendanten des Nationaltheaters.

— Dem Kapellmeister Karl Leonhardt vom Nationaltheater in Weimar wurde „für eine besonders weihevolle Wiedergabe des Parsifal" der Titel Professor verliehen.

— Der Komponist Musikdirektor Ernst Kunz in Olten (Schweiz) ist als Professor der Kompositionslehre an das staatliche Konservatorium in Wien berufen worden.

— Kammersänger Jul. Neudörfer-Opitz (Stuttgart) hatte in Konzerten in Stuttgart und Ulm mit Brahms' ernsten Gesängen u. a. m. stärksten Erfolg.

— Dr. Alfred Reucker hat wegen tiefgehender Unstimmigkeiten zwischen ihm und dem Verwaltungsrat seinen Rücktritt von der Direktion des Züricher Stadttheaters erklärt.

— Walter Niemanns erste Klaviersonate (Romantische) Op. 60 kam in diesem Winter durch C. Friedberg, A. Schmid-Lindner (München), L. Gmeiner, Viktor v. Frankenberg, Ella Stark u. a. mit großem Erfolg zur Wiedergabe. Seine zweite Klaviersonate (Nordische) Op. 75 hat Ellen Andersson als erste in Mittel- und Süddeutschland mit gleichem Erfolg eingeführt. Auch diese Sonate erscheint bei C. F. Kahnt (Leipzig).

— Eine junge Konzertsängerin, Elisabeth Weigel, führte sich in Fürth i. B. erfolgreich ein.

— Opernsänger Alfred Paulus (Stuttgart) hat in Frankfurt a. M. in der Matthäuspassion Bachs den Christus mit größtem Beifall gesungen. Der junge Künstler ist abermals für dieselbe Partie nach Frankfurt verpflichtet worden. Auch ein Liederabend von A. Paulus in Wiesbaden brachte dem begabten Stuttgarter Sänger einen vollen Erfolg.

— Der bereits seit längerer Zeit vorbereitete Schutzverband konzertgebender deutscher Behörden und Vereine wurde jetzt endgültig in Darmstadt ins Leben gerufen. Zweck des Verbandes ist, die wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen seiner Mitglieder zu wahren. Zum Vorsitzenden des Verbandes wurde Dr. Rudolf Siegel (Krefeld) gewählt; zu stellvertretenden Vorsitzenden die Herren Generalmusikdirektor Michael Balling (Darmstadt) und Stadtrat Dr. Reichert (Magdeburg). Zu Beisitzern die Herren Prof. Dr. Stein (Kiel), Dr. Siebert (Dortmund), Prof. Laber (Gera), Beigeordneter Dr. Gärtner (Gelsenkirchen). Sitz des Verbandes ist Krefeld.

— In Zürich sollen im Juni internationale Festspiele stattfinden. Es sind vorgesehen Parsifal, Entführung unter Br. Walter, Konzerte unter V. Andreae, Nikisch, H. Wood, G. Pierné. Moderne Werke scheinen nicht zur Wiedergabe zu gelangen!

— Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, der Reichswirtschaftsverband der bildenden Künstler und der Schutzverband deutscher Schriftsteller haben sich zu einer ständigen Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. Ihre nächsten Aufgaben sind die Reichskulturabgabe, die zeitgemäße Umgestaltung des Urheber- und Verlagsrechtes und die sachgemäße Vertretung der Geistigschaffenden im öffentlichen Leben.

— In Paris hat sich die Gesellschaft Praemia begründet, die alljährlich in Orchesterkonzerten junge Künstler, Instrumentisten und Sänger, auftreten lassen will, wenn sie erste Preise am Konservatorium erworben haben.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Mannheim ist die frühere Altistin des Hof- und Nationaltheaters, Helene Seubert-Hausen, hochbetagt gestorben. 1867—97 versah sie ihr Fach mit Auszeichnung.

— Ernst v. Possart ist in seinem 80. Lebensjahre in Berlin gestorben. Mit ihm sinkt ein außergewöhnlich begabter Künstler ins Grab. Für die Musikstadt München hat Possart durch seine Wagner- und Mozart-Festspiele Großes geleistet.

— Der bekannte ausgezeichnete holländische Komponist Alfons Diepenbrock ist in Amsterdam gestorben. Sein Vater war ein deutscher aus Westfalen eingewanderter Kaufmann. A. Diepenbrock wurde 1862 in Amsterdam geboren und war zuerst Gymnasiallehrer in Hertogenbusch. In der Musik war er Autodidakt. Bekannt wurden ein großes Tedeum, zwei Stabat mater, eine Messe u. a. m.

— In Roussillon starb Déodat de Séverac, ein Schüler V. d'Indys (Schola cantorum), im Alter von 48 Jahren. Für die Bühne schrieb er: Héliogabale (1910) und Le Coeur du Moulin (1911 u. a. m. In Deutschland sind wohl nur Klavierstücke (u. a. eine Sonate in b moll) des hochbegabten Künstlers bekanntgeworden, der eine große Anzahl von Manuskripten hinterlassen hat.

Erst- und Neuaufführungen

— Eine bisher unbekannte Oper des sauerländischen Dichterkomponisten F. W. Grimme „Der blonde Rolf" gelangte in Münster zu konzertmäßiger Aufführung.

— In Mailand kam die Oper Ramunkho von Stefano Donaudy zur Uraufführung.

— Das Drama Don Giovanni von Giuseppe Pagliara wurde mit Musik-Zwischenspielen von Giacomo Napoletano in Parma zur ersten Wiedergabe gebracht.

— Von Hans Stieber kamen in Halle zur Uraufführung: zwei Tenorlieder mit Orchester, sowie Szenen aus dem Bühnenoratorium „Der Sonnenstürmer". Die Uraufführung des ganzen Werks wird in Chemnitz stattfinden.

— Der Haller Komponist Karl Herforth brachte in seiner Vaterstadt eine Symphonie in D dur und das Vorspiel zur Oper „Valeria" zur Uraufführung.

— Wilhelm Rinkens, der bekannte Liederkomponist und Dirigent, hatte mit der Uraufführung seiner ersten Symphonie in Eisenach einen großen Erfolg.

— Der bekannte Dresdner Geiger Adrian Rappoldi spielte kürzlich u. a. in Stettin zum erstenmal ein seelenvolles Adagio des jungen Willy Czernik und dann ein im ungarischen Stil gehaltenes überaus schwieriges Capriccio desselben Komponisten. Der Komponist und Rappoldi hatten mit dem temperamentvollen Vortrag enthusiastischen Erfolg.

— Mischa Szenkár, der jugendliche I. Kapellmeister des Saarbrücker Schauspielhauses rückt in seiner durch rein technisches Können und gesundes Künstlertum charakterisierten Persönlichkeit immer mehr in den Mittelpunkt des musikalischen Interesses. In einer musikalischen Morgenfeier über „Moderne Musik" brachte er nach einem Einführungsvortrag des Musikschriftstellers Rudolf Hartmann nur eigene Kompositionen, die ein auffallend scharf individuelles Gepräge kennzeichnet: einen Zyklus „Japanische Gesänge", eine Tondichtung nach Böcklins Bild „Die Gefilde der Seligen" und ein Charakterstück von überaus schärfster Originalität „Tanzende Faune". Sowohl in seinen Kompositionen an sich, als auch in der Begleitung seiner Gesänge und der Wiedergabe seiner Klavierkompositionen läßt er den flammenden Pulsschlag eines naturechten Vollblutmusikers erkennen, der seine Künstlerarbeit weit über kaltes Virtuosentum erhebt und zu der lebenswarmen Persönlichkeitsentäußerung steigert, als welche am 18. März seine pianistische Nachbelebung von C. Francks Variat. symph. so stürmischen Beifall auslösten. —nn.

Vermischte Nachrichten

— Ueber „Film und Musik" spricht Dr. Georg Göhler in der Tägl. Rundschau: Musik zu Filmvorführungen ist meist vom Uebel. Sie überlastet unnötigerweise das menschliche Aufnahmevermögen und stumpft ab. Ist der Film gut, ist Musik dazu überflüssig; ist er schlecht, ist Musik immer noch zu gut dazu, seine Schwächen zu verdecken, indem sie die Aufmerksamkeit ablenkt und stimmunggebend wirkt. Auch aus einem andern Grunde noch wird Musik, selbst wenn sie technisch gut wiedergegeben wird, durch Verbindung

mit einem Film künstlerisch minderwertig gemacht und herabgewürdigt. Die Verbindung von Film und Musik ist in den meisten Fällen nicht einmal eine Mesalliance, sondern eine glatte Vergewaltigung des einen Teiles, nämlich der Musik. Eine einigermaßen harmonische Verbindung von Film und Musik wäre nur möglich, wenn zu einem bestimmten Film genau passende Musik entweder von einem genauen Kenner der Literatur und zugleich feinsinnigen Musiker ausgesucht oder neu geschaffen und wenn diese Musik, gleichzeitig mit dem Film an die einzelnen Theater verliehen, künstlerisch einwandfrei aufgeführt würde. In einzelnen Fällen ist dies schon versucht worden. Ueber die Möglichkeiten, die sich dabei ergeben, ein andermal mehr. In der weitaus überwiegenden Anzahl der Fälle kann aber jedenfalls von einer solchen Abstimmung der Teile aufeinander nicht die Rede sein. Die Mehrzahl der Kinomusiker hat „Kaffeehausrepertoire", das sie schlecht und recht zu den jedesmaligen Filmen herunterspielt. Dadurch tritt unbedingt eine Verrohung des Publikums ein. Dieser Mißbrauch der Musik wird sich an der Kultur des Volkes genau so rächen wie die widerliche Unsitte der Kaffeehausmusik. Daß das Empfinden weiter Kreise hier wie dort schon völlig abgestumpft ist, gehört mit zu den Zeichen des Niederganges der jetzigen deutschen Volkskultur. Wenn die breiten Massen, die jetzt aus allen Schichten der Bevölkerung in den Kaffeehäusern und Kinos zu finden sind, hier wie dort ohne innere Notwendigkeit mit Musik traktiert werden, so wird das Bedürfnis, Musik zu hören, so abgestumpft, daß für die eigentlichen musikalischen Darbietungen kein Interesse mehr bleibt. So gewiß die Musik als dienende Kunst höchste Aufgaben erfüllen kann, so gewiß die ganze Musik früherer Jahrhunderte Gebrauchsmusik war, so diente sie doch in Kirche, Schule, Haus und bei ernsten und frohen Volksfeiern als ein Schmuck, durch den der betreffende Vorgang, die betreffende Lebenslage herausgehoben werden sollte aus dem Alltag. Das Gefühl für das Erhebende, für das Befreiende der Musik verliert das Volk immer mehr, wenn es die Musik immer als die Dirne auftreten sieht, die bei allen Gelegenheiten zu haben ist. Genau wie durch die tägliche Tanzerei das Volk sittlich maßlos heruntergekommen ist und völlig das Gefühl für das Außerordentliche einer wirklichen Freudenstimmung verloren hat, genau so weiß es nicht mehr, daß Musik eines der Wunder ist, durch das in früheren Zeiten alle großen Augenblicke des Lebens verklärt und eine Menge Leiden der Menschen geheilt wurden. Zu diesem sittlich-geistigen Niedergang im Volksempfinden trägt das Massenangebot vielfach noch dazu schlechter Musik in den Lichtspielhäusern ganz wesentlich bei. Aber wie es jetzt kein anständiges Schauspielhaus mehr gibt, in dem die Musik wie einst dazu herabgewürdigt wurde, in den Zwischenakten die Unterhaltung der Zuschauer zu begleiten und ihnen bei langen Verwandlungen auf der Bühne die Ungeduld zu vertreiben, so müßten sich alle guten Lichtspielhäuser dazu entschließen, die Musik abzuschaffen und nur bei besonderen Filmen, wo sie der Handlung wegen sehr erwünscht ist, besonders dafür ausgewählte, für jede Aufführung genau vorgeschriebene Musik spielen zu lassen. Zunächst würde es gewiß „Eingesandts" in den Zeitungen und derlei Dinge geben, genau wie sich vor Jahrzehnten die theaterbesuchenden Kränzchenschwestern nicht daran gewöhnen wollten, sich in den Pausen ihre Kochrezepte und Dienstmädchennöte ohne Orchesterbegleitung zu erzählen. Aber es ging dann doch! So wird es auch in den Lichtspielhäusern gehen. Sind die Filme gut, ist die Musik überflüssig! Der Segen der Beseitigung der Kinomusik ist ein vielfacher. Die Erniedrigung der Musik zum Allerweltsmädchen der verschiedenartigsten Filme fällt weg; die geschmacklose, oft widerwärtige Verbindung wertvoller Musik (aus Klassikern, aus Wagnerschen Opern) mit irgendwelcher Rührseligkeit auf der Leinwand wird vermieden; die Lichtspieltheaterbesitzer sparen eine Menge Geld, und die jetzt in den Kinos spielenden, oft sehr tüchtigen Musiker werden ihrem Beruf zurückgegeben und spielen in Orchestern, die sie jetzt oft nur verlassen, weil die Lichtspieltheater sie viel glänzender bezahlen können. Eine Menge jugendlicher, künstlerisch veranlagter Menschen ist dadurch bereits innerlich heruntergekommen. Darum — abgesehen von Ausnahmefällen: Fort mit der Musik aus den Lichtspieltheatern!

— Aus der von Frau Leonie von Scheffel zum Gedächtnis an ihren verstorbenen Sohn errichteten Max Viktor von Scheffel-Stiftung ist ein Reise- und Studienstipendium an einen begabten badischen Musiker zu vergeben. — Bewerbungen sind unter Anschluß der erforderlichen Nachweise (Studien-, Leumunds-, Geburts- und Vermögenszeugnis, Staatsangehörigkeitsausweis) binnen 4 Wochen einzureichen an das Ministerium des Kultus und Unterrichts in Karlsruhe.

— Und wieder naht der Messias! Der des Geigenbaues nämlich. Nach dem Kaufmann Herrn Ohlhaver (Revalo) kommt der Baseler Drogist Herr Moos-Grellinger und verkündet in der Z. f. I., daß er das Geheimnis der italienischen Geigenbauer gelöst habe. Das „Moos- und Karrer-Verfahren" soll demnächst öffentlich erprobt werden.

* * *

Unsere Musikbeilage. Ueber Max Peters, den Komponisten des in unserer heutigen Beilage abgedruckten schwungvollen und eindrucksstarken Liedes, spricht sich ein Artikel in Nr. 1 Jahrgang 1920 der N. M.-Z. aus.

Schluß des Blattes am 14. April. Ausgabe dieses Heftes am 4. Mai, des nächsten Heftes am 26. Mai.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Gesangsmusik.

Seelig, Karl: Jüdische Volkslieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 3 Mk. Hug & Co., Leipzig.

— Slavische Volkslieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 4 Mk. Ebenda.

— Russische Volkslieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 3 Mk. Ebenda.

Klein, Walter: Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, à 1 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Goblisch, W. Ferd., Op. 21: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbgltg. à 1.50—2 Mk. Gries & Schornagel, Hannover.

Klaviermusik.

Zwerkow, E. E.: Sammlung russischer Volkstänze für Klavier. 3 Mk. Zimmermann, Leipzig.

Klein, W.: Scherzo für Klavier. 1.60 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durst, Alb.: Geisterbanner, fant. Marsch für Klavier. 5 Mk. Noris, Nürnberg.

Zemnitz, Al.: 17 Bagatellen für Klavier. 5 Mk. Wunderhorn-Verlag, München.

Bartók, B.: Etudes Op. 18 für Klavier. Universal-Edition, Wien.

Rosenstock, Jos., Op. 4: Concert symphonique. Ebenda.

Norich, E., Op. 60: Elementare Vorstudien zum polyphonen Klavierspiel. Cranz, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 16

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.—.

Inhalt:

Gegen den Feuilletonstil in Musikkritik und Musikbetrachtung.

Von Hilda Mena Blaschitz (Graz-Düsseldorf).

„L. Böltzmann-A. Einstein:
„ . . . . . man soll die Eleganz Sache der Schuster und Schneider sein lassen . . . wenn man schreibt."

Was man verurteilt, muß man kennen. Noch besser: Können. Am besten: Selbst überwunden haben. Wenn also diese kleine Kampfschrift gegen den Feuilletonstil in Musikkritik und Musikbetrachtung ernst genommen werden soll, habe ich zuerst den Beweis dieses Könnens zu versuchen. Auch deshalb, weil dieses Können mich dann von dem Verdachte frei spricht, als erschiene mir dieser Stil im gehässiggelben Lichte des Unerreichbaren. Und ist dieses Licht nicht gerade heute die Farbe so vielen unbeherrschten Hasses in unseren Reihen? So daß ich gerade heute den Versuch dieses Beweises wagen muß?

Ich tue es, indem ich ein Stückchen Kritik aus einer meiner längst vertrockneten Federn, ein Stückchen Musikfeuilleton, und ein paar [— — wörtlich mitstenographierte — —] gesprochene Sätze von mir hierhersetze.

In dem „Feuilletonstil", den ich heute für Musikkritik und Musikbetrachtung verurteilen muß.

* * *

[1912, Grazer Volksblatt.]

„ . . . . . Nur von drei Liedern schreibe ich diesen Eindruck ab . . . denn, ist es notwendig, das ganze Faß zu leeren, um den Wein zu versuchen? Doppelpunkt. Diese drei Lieder stammen aus einer primitiven Küche: Das beliebte Wühlen in gebrochenen Septimenakkorden, verklebt mit Durchgangsnoten, verrührt mit Sextakkordeketten und Nebendreiklängen, gesüßt mit dem faden Sacharin der „lydischen Quarte" und gewürzt mit dem billigen Pfeffer kleiner Verneinungen wie unaufgelöste Septimenakkorde und ähnliche Mätzchen sie bringen. Das Ganze lauwarm fertiggequirlt mit dem Wässerchen der zahmen Sprechmelodie, die sanft auf und nieder plätschernd, darüber hin murmelt . . . und fertig. Wie halt von kleinen Beamten, Lehrern und Versicherungsagenten im staunenden Familienkreise Liederchens gemacht werden. Und die Sängerin?

Im Jahre 1630 hießen gewisse schmetternde Hörner „Trompes de chasse". Schade, daß man ihnen — — — daß man sie nicht „stopfen" konnte. Damals gab es das noch nicht. B.

*

[Mahler-Totenfeier, München. „Lied von der Erde."]

„ . . . . . Noch zittern uns die versickernden Thränen der Celesta-Tönchen durch die wehen Gedanken — — — noch beben im Weiher die Linien der süßen kleinen Brücke . . . die Farben des bunten Porzellans . . . und zwischen den Erschütterungen des tiefsten Leides das uns, seinen Freunden, die fassungslosen Augen verdunkelte, zwischen den Erschütterungen dieses tiefsten Wehs blenden uns noch Kaskaden von leuchtenden und ersterbenden Farben, die er, schluchzend lächelnd, über sein Orchester goß — usw. Gustav Mahler.

*

Düsseldorfer Schauspielhaus, 7. Juli 18.

(Mit der rauschenden Lautlosigkeit schweren Sammtes schließen sich hinter mir die gleitenden Falten des Bühnenvorhanges, vor mir wartet das Rosegger-begeistert-ausverkaufte Parkett, strahlend hell erleuchtet. Ich soll meinem Landsmann und Grazer Nachbar Peter Rosegger die Totenrede halten . . . bewegten Herzens tue ich es und beuge mich vor und sage schnell und ohne zu zögern:)

„ . . . . . So warm sagen Sie mir grüß-Gott? Da sag ich halt zurück: Grüß-Gott und Dankschön — — — fürn Almpeterl, für den ich hier steh, für die steirische Waldheimat und für mich. So fang ich damit an: Grüß Gott. Das Sonnige, Steireraugenblaue dieser zwei Worte ist die rechte Art, seiner zu gedenken. Aber nicht hier, nicht in dem feierlichen Hause! Lassen Sie mich eine halbe Lebensstunde lang Lieber-Gott-spielen und Sie in die steirische Waldheimat zaubern. In die weltferne Stillheit, in die scheue Innigkeit der Steiermark. Da stehen rund um Sie die festen ernsten breiten Berge, als wären sie aus Eisen, diese Berge der eisernen Mark, als wären sie aus Stahl, diese ungebrochenen Wälle der südlichsten Festung alles Deutschen. Steilauf zwingen sich die steinigen Pfade, steilauf stürmen Föhren und Latschen und Kiefern und Zirben und atmen den Heimatduft, an den wir Steirer nicht denken dürfen in der Ferne: Den Harzduft unserer Hochwälder . . . ."

*

(Schlußabend, Zyklus „Intime Musik"
4. III. 1919 Düsseldorf, Breidenbacherhof.)

Immer wieder bäumen Schüsse auf, draußen . . . Spartakus wütet. Tief herabgelassen, fest verschlossen die Fensterladen, durch die unbeleuchtete Stadt wagten sich meine treuen Gäste, und wir haben kein anderes Licht als hohe Kerzen, die vor den vielen Wandspiegeln zittern, die auf dem kostbaren hellgelben Cembalo von Julius Buths stehen, die das rechte Licht sind für den Bachabend und das rechte Licht für den prachtvollen Kopf Gebhards, für die schimmernde Seide rundum und das rechte Licht für unsere leise fibrierenden Nerven. Sie geben mir ein, zu sagen: „Es ist etwas Besonderes um diesen Abend . . . . etwas besonderes um dieses Licht, etwas Besonderes um den lächelnden Mut, mit dem wir uns hier trafen . . . . trotz alledem, zu Ehren Bachs. Ich muß die weit, weit gespannte Kuppel des Vortrages, den ich gerne Bach zu Ehren gehalten hätte, zusammennehmen mit heißen, eilenden Händen, aus denen erbarmungslos die Minuten tropfen, die wir uns an diesem furchtbaren Abend jauchzend ertrotzen — — — Bach zu Ehren."

* * *

Dieses ist der Feuilletonstil, in dem man wühlt, wenn man zu „schreiben" beginnt. Den man überwindet. Und schließlich verurteilen muß, wenn man ernst wird.

Für die gesprochene Rede muß dieses unmittelbar aus den Nerven der Stunde fließende freie Plaudern verteidigt werden. Wenn . . . es nur die mundgerechte Schale ist, gefüllt mit klaren historisch einwandfreien, erschöpfenden Tatsachen.

Denn wer abendlich, daheim, ein Buch zur Hand nimmt, nimmt es, wenn er Stimmung und Sammlung dafür fühlt. Wenn ich aber halb acht Uhr zufolge eines gekauften Billetts oder einer Verabredung, dazusitzen und etwas über das Madrigal anzuhören habe, so verlange ich von dem Redner, daß er Auge in Auge mit seinem Publikum in allen Nerven fühlt, was es braucht, um vom Abendbrot und der Elektrischen, vom Garderobezettel und einem getretenen Hühnerauge zum Madrigal nach Florenz zu können — — — Wenn auch halbgebildete Musikanten und Schulmeister den Kopf schütteln, das Kleid mit dem Inhalt verwechseln, den Inhalt in dem Kleid nicht sehen und in Ewigkeit verlangen, daß der „Redner" in ein ausgearbeitetes Manuskript stiert und beginnt: „Johann Sebastian Bach ist geboren am . . . ." Ich laß es mich nicht verdrießen und rede für die Kulturmenschen mit Ansprüchen und Nerven ruhig weiter den Feuilletonstil des Augenblickes um die Tatsachen der Geschichte herum, mit einem tiefen, verstehenden Knicks vor der feinen Weisheit aus dem 17. Jahrh., von Balthasar Gracian geprägt und von Schopenhauer „treu und sorgfältig übersetzt":

„Nicht allein unsere Kenntnisse selbst müssen elegant sein, sondern zumal unser Reden von ihnen!"

Für die gesprochene Rede, die mitreißen soll, wollen wir die Eleganz als Kleid der Tatsache wieder auferwecken, denn die vergessene „Kunst der Rede" besteht nicht in abgelesenen Sätzen voll Zahlen und Namen und Buchtrockenheit. Aber von aller Kritik möchte ich den eleganten, den Feuilletonstil ausmerzen können, und von aller Kunstbetrachtung, die in Büchern und Fachaufsätzen niedergelegt ist, um zu bleiben.

Es ist kein Kunststück, den frechen Satz in Zeitungspapier zu spucken: „Dieser Dichter ist vor diesem Schauspielhaus gesetzlich zu schützen." Oder: „An dieser Sängerin kann man lernen, wie man's nie lernt." Oder: „Das ist keine Musik." Oder: „Diese Musik ist nicht empfunden, die ist von neun bis zwölf Uhr täglich gemacht."

Es ist kein Kunststück im Feuilletonstil Kritiken zu schreiben! Aber es wäre für viele eines, solche Einwände sachlich und ruhig zu begründen. Es ist für viele eines, auf die Frage zu antworten, die glücklicherweise immer lauter wird: „Kritiker, was hast du gelernt, Jahre um Jahre, daß du urteilen darfst? Kritiker, wie hast du erwiesen, mit deinem Leben, daß du ein ehrlich arbeitender, reiner, ein über alles gerechter Mensch bist, daß du an die Namen deiner Nächsten tasten darfst vor der Oeffentlichkeit?"

Der Feuilletonstil, das Raketenwerfen, Funkengetändel, Witze machen in den Kritiken ..... das ist es nicht alleine, das der kräftig einsetzende Kampf herausforderte, sondern es ist, weil einem eleganten Wort zuliebe so oft und oft ein ehrlich strebender Mensch gekränkt wird.

Auch ich bin von der Zunft — — — klopfen wir an die Brust — — — war es nicht oft so in den ersten Jahren, in denen uns kindisch das Recht auf ein öffentliches Urteil zu Kopfe stieg?

Und es ist wahrhaft ein gutes Werk, daß die ernsthaft arbeitenden Musikwissenschaftler der Universitäten nun die Kritikerhand samt der sogenannten „brillanten", tändelnden Feder fangen und halten und sie fragen wollen: Kannst du einen sauberen vierstimmigen Satz setzen, der du über Pfitzner schreibst? Kannst du mir die feinen Fäden aufdecken, die zurück zur Provence und ihrem Ritornell führen, der du über die Wiederholung in den Löwe-Balladen spottest? Kannst du sechs, auch nur sechs Zeilen in den alten Schlüsseln untereinander lesen, der du über das Können des Madrigalchorleiters aburteilst? Zeige mir deine musikwissenschaftliche Bibliothek, der du eine moderne Oper lächerlich machst! Geh ein einzigesmal in Gedanken den langen, mühseligen, tapferen Weg durch 1000 technik-ringende Ueb-Stunden mit einem Pianisten und wage dann noch, im witzelnden Feuilletonstil seiner um eines eleganten Wortes willen zu spotten!

Es ist tiefste Beschämung, mit der man diese Kritiker-Phase später betrachtet — — — tiefste Beschämung auch menschlich!

* * *

Keine Sünden gegen den Nächsten — — — aber desto schwerere Sünden gegen die Musik und die Musikwissenschaft trug der Feuilletonstil in die Reihen derer, die über Musik schreiben in schön gebundenen Büchern und in Fachzeitschriften, also bleibende Werte schaffen wollen.

Die Eleganz von Decsey und Raul Auernheimer in den flüchtigen Eintagsfliegen ihrer graziösen Feuilletons — — — in der Morgennummer, für die Zeit des ersten Frühstückes — — — die matt gestrichelten Radierungen Peter Altenbergs, die trunken ineinander strömenden Farbenorgien Oskar Wildes haben ihr Recht da, wo sie stehen ..... aber daß ihre Effekte und ihre Leichtigkeit in die Musikbetrachtung hineingetragen wurden, die ernst genommen werden will, Wissenschaft sein will, aufbauen will, mitreden will in der ernsten Arbeit unserer jungen, ringenden Sache, das ist eine Sünde wider den heiligen Geist der Musik, die da sagt: „Du sollst nicht tändeln mit mir."

Wenn immer und immer wieder der Stil des Zeitungsfeuilleton in der Musikbetrachtung auftaucht — — — von „allerersten" Namen, dann kämpfen wir auf den Universitäten freilich umsonst um innere Gleichberechtigung mit der Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung im Lager der anderen Künste. Dann werden sich die notwendigen wissenschaftlichen Mitarbeiter aus dem Lager der Psychologen und Aesthetiker, der Geschichtsforscher und Mathematiker freilich weiter zurückhalten, mit uns zu arbeiten, sich unseren Problemen zu widmen! Dann ringen unsere paar guten Musikzeitschriften und die Bausteine zur Geschichtsforschung, wie das Bückeburger Archiv oder die Zeitschrift für Musikwissenschaft umsonst um Ansehen und Ehrfurcht für unsere Sache!

Wenn mitten in einem Buch über Klavierkompositionen, das einen „ersten" Namen trägt, plötzlich über eine Beethoven-Sonate gefühlströpfelnde, superlativgrelle Carmen-Silva-Hermeneutik gefaselt wird, wenn der Jugendstil nicht endlich aus den Sterbe-, Gedenk-, Geburtstags- und Würdigungsskizzen unserer Musikschriftsteller schwindet und der sogenannte „brillante Bluff" nicht aus den Büchern, dann werden wir nie voll anerkannt in den Reihen der anderen Kunsthistoriker stehen.

Aus den vielen Schäden solcher Bücher und Aufsätze seien nur einige wenige erwähnt: Ein solcher Verfasser „arbeitet" nicht, wenn ihm die spielerischen Tändelsätzchen so schön gelingen. Eine Jugend, die solche Bücher liest, wird fasziniert, ohne überzeugt und zum ruhigen Urteilen angelernt zu werden. Wir, die wir auf Ankündigungen oder Namen hereinfallen, geben Geld und unser Kostbarstes: Zeit, umsonst hin an solche Seifenblasen. Wenn ich in solchen Büchern dann auch noch „geniales" Gestöhne über den „harten Beruf des Musikschriftstellers" lese, frage ich mich: Warum läßt er's denn nicht? Was gehen mich seine persönlichen Hühneraugen an? Wenn er arbeiten will, soll er Material zusammentragen, Zusammenhänge aufdecken, Erfahrungen mitteilen. Und was nützt solch ein Geschreibe der Musikwissenschaft? Nichts. Es ist Rauch aus dem Schornstein, bevor der Grundstein des Hauses gelegt ist. Darauf kann niemand weiterbauen ... und da liegt der tiefste Schaden. Denn wir leben nicht ewig, um zu vollenden, sondern wir dürfen, wenn wir ehrlich arbeiten, einen kleinen Baustein zu dem großen Werke liefern, auf den der nächste nach uns weiterbauen kann.

Fort mit dem billigen Bluff aus der Musikbetrachtung! Was sollen Sätze wie: „Ich empfinde Wagner mozartisch ..." wenn man sich nichts darunter denken darf als die Kilogrammzahl der Noten, mit R. Strauß verglichen!

Und was soll all das Schreiben über Kunst im Lichte der kostbaren Seele des Verfassers, wenn er mitten im ernstesten Thema Peter-Altenbergert: „..... und er gewann sich die Mauritiusse des Grünewald und den roten Stoff der Rembrandtschen Susanna als Eigentum ...."

Das ist zu billig, um es zu drucken ... und in Leinen zu binden, und ein ernst zu nehmendes Kunstbuch daraus zu machen, das in unseren Reihen Geltung haben soll. Es ist zu billig.

Die Technik ist so leicht aufzudecken, es ist so sehr leicht nachzumachen! „Man nehme" einige ausgefallene, vergessene Bilder oder Kompositionen, an die keiner denkt, damit jeder staunt, was man weiß ... und hänge daran, zur stark kolorierten Hauptsache gemacht, den nebensächlichsten Zipfel irgend einer Erscheinung.

Etwa so, wie ich einmal, um ein etwas müdes Zuhörerpublikum aufzurütteln und dem alten Florenz einen farbigen Rahmen zu geben, und meine Gäste von dem Gang durch den November am Niederrhein zu erlösen, plauderte: „..... in den kleinen Palazzo, in dem Frauen und Tuberrosen dufteten, in dem weiche Violen in neuen Linien den Klagegesang des Ugolino nachschmeichelten und französische Gotik in Tönen die Fensterbogen füllte ...: Ich höre die weinroten Pagen des Herzogs von Penna, dieses hinreißend rohen und hinreißend trunkenen Bastards, die fließende Seide raffen an der Tür zum Taufgemach des ersten Madrigals — — —."

Das ist Plauderstil-Bluff, der in dem schnell verwehenden gesprochenen Wort — vielleicht — erlaubt ist, um ein Bild zu rahmen, das zuhörenden Menschen drei kurze Minuten lang vor die Augen gehalten werden soll — — — das ist aber kein Stil für Kunstbetrachtung, die in die unvergängliche Vitrine eines Buches, einer Zeitschrift gelegt wird, für die, die nach

uns kommen und weiterbauen wollen auf festem Grund. In dieser Zeit der grellen Lacke, des Marktschreiertums, in dieser Zeit des Schwindels mit Schuhen, Manieren und Kultur möchten wir uns in flammendem Protest gegen den Bluff des Feuilletonstiles, gegen den Bluff und die bengalische Lampionbeleuchtung in Musikkritik und Musikbetrachtung wenden. Es darf nicht sein. Gerade jetzt nicht.

Max Reger.

Ein Memento zur 5jährigen Wiederkehr seines Todestages.

Von Friedrich Franke (Köstritz).

Wie das äußerliche Leben unserer Zeit ganz im Materialismus unterzugehen droht, so scheint auch unser Musikschaffen einem Abgrunde zuzutreiben. Die nervöse Hast unseres Zeitalters einerseits, die sich auch in unserer Kunst breit macht und zu Effekthascherei und Klangraffinement führt, und andererseits der Umstand, daß trotz aller aufgewandten Mittel kein Kunstwerk geschaffen wird, das über unserer Zeit stünde, können uns keinen Zweifel mehr lassen darüber, daß wir uns an der Grenze zweier Welten befinden.

Viele unserer Besten ahnen nun zwar das Neue, das jetzt kommen muß, und ihre Phantasie, geboren und getragen von ursprünglich deutschem Empfinden, weist sie richtig auf den neuen Weg. Dabei merken sie nicht, wie tief sie im Alten befangen sind, und nun tasten sie und experimentieren, im Stich gelassen von allen guten Geistern; und infolge der Formlosigkeit ihrer Konservatoriumsbildung unserer Tage gehen sie irre in Kakophonien und Bizarrerien des Expressionismus, Futurismus usw. Die anderen, die durch ihre große Begabung und ihr vollendetes Können berufen wären, Träger des deutsch-idealistischen Gedankens zu sein, liebäugeln mit der Mode, buhlen um die Gunst der Menge, und ihr Deutschtum wird zur orientalischen Gebärde. — — —

Und so ist es an der Zeit, wenn wir nicht Schiffbruch leiden wollen, das Brachland unseres Musiklebens wieder mit den belebenden Strömen der ethisch-hohen Kunst unserer Vergangenheit zu bewässern. Und da soll uns der 11. Mai 1921 veranlassen, des Mannes und seiner Werke zu gedenken, der für uns in unseren Tagen Träger des deutschen Musikidealismus sein kann und werden möge: Max Regers.

Auch ein anderer Weg führt uns zu ihm: die Geschichte lehrt uns zu allen Zeiten, daß die Träger des deutschen Idealismus nie in der großen Menge zu suchen waren. In der Stille, abgewandt dem Getriebe des Alltags, lebten sie ihrer heiligen deutschen Kunst und trugen, unbekümmert um das Urteil der Mode, nicht beachtet und oft über die Schulter angesehen, ihr kostbares Kulturgut durch die Zeiten. — Gehen wir heute diesen Weg, so kommen wir auf ihm zur deutschen Orgelbank, zum deutschen Organisten und zu dem, den sie inbrünstig lieben: Max Reger.

Fünf Jahre sind verflossen, seit Max Reger aus der Fülle seines Schaffens gerissen wurde und die Augen für immer schloß. Ist auch in dieser Zeit die kritische Sonde bereits eifrig am Werke gewesen, auch im Schaffen Regers die Spreu von dem Weizen zu scheiden, so haben wir jedoch noch lange nicht den nötigen Abstand zu dem großen Manne, sein Werk objektiv bewerten zu können. Das muß einer ferneren Zeit aufgehoben bleiben. Aber dies tut uns bitter not: unsere Augen hinzuwenden auf den Deutschen Max Reger und seine deutsche Kunst.

Wie Joh. Seb. Bach, so stand auch Max Reger, im Gegensatz zu Rich. Strauß (Wagner, Liszt), mitten in seiner Zeit, nicht wie diese subjektiv seine ästhetischen Gefühle selbst bestimmend, sondern als ein Musiker, der objektiv die Mittel unserer Kultur, so wie sie uns überliefert waren, in sich aufnahm, um sie in seinem großen, tiefen Geiste neu zu formen und zu verinnerlichen. Auch er kam von der Orgelbank, dem Thronsitz deutscher Kunst, von dem so viele Ströme reichsten Segens über deutsches Land geflossen sind. Hier wurzelt Reger am tiefsten, hier sind die Quellen seines reinen, echten Deutschtums. So mußte die Orgelmusik sein ureigenstes Gebiet, und seine Schöpfungen dieser Art die wertvollsten werden, weil sie am deutschesten sind.

Er hat das Land, das seit Bach öde lag, neu bebaut, und seine Orgelwerke stehen in der Tat unerreicht neben denen des großen Thomaskantors. Ja, er vermochte noch einen Schritt weiter zu gehen: unterstützt durch die unbegrenzte Technik des modernen Orgelbaues führte er die Orgelmusik zu gesteigerter Ausdrucksmöglichkeit und wurde so der erste Komponist der neuen Orgel.

Auch seine tiefe Verankerung in der kirchlichen Tonkunst ist ein Merkmal deutscher Art. Wie war er heimisch in der Welt des deutschen Chorals, den er zum Verkünder dessen machte, was seine Seele bewegte! Ihre Regungen schloß er in die starre Form hinein, und so vermochte er, sie neu zu beleben (Passacaglia, Fuge, Chaconne usw.).

Auch die Wechselwirkung zwischen Form und Inhalt seiner Werke ist psychologisch aus dem deutschen Wesen Regers zu erklären. Die Hauptfaktoren eines spezifisch deutschen Charakters waren von jeher ein straffer, fester Wille im Verein mit einem kindlich zarten Fühlen (Gemüt). Bei Reger entspricht dem Wollen die straffe Durchführung der Form (Fuge), dem Fühlen der durch seine große Phantasie ungemein bereicherte Inhalt. Gerade in den Werken, in denen Reger seiner Empfindung alle Schleusen öffnen kann — und seine breitströmende Melodie erlaubt ihm dies ja —, ist er am besten (Variation, Chaconne, Choralvorspiel und Fantasie). So möchte ich z. B. die Choralfantasien überhaupt als den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnen.

Wenn wir die Schätze, die uns Max Reger allein in seiner Orgelmusik geschenkt hat, überschauen und sie mit denen des Auslandes vergleichen, so werden wir inne, daß uns hier ein Herold deutscher Kunst Kulturgüter geschenkt hat, an die kein anderes Volk heranreicht.

Was die Werke Max Regers auf anderen Gebieten anlangt, so ist in ihnen allen der Zug des deutschen Meisters unverkennbar, in allen zeigt sich ein urdeutscher Charakter: sein urwüchsiger Humor, der so oft an Luther erinnert, kommt in seinen Scherzosätzen und Humoresken, überhaupt in der ersten Periode seines Schaffens, vortrefflich zum Ausdruck, aus anderen spricht seine Herbheit, die scheue Zurückhaltung, andere in sein Innerstes blicken zu lassen, das Grüblerische seines Wesens, die religiöse Empfindung und das Nachsinnen über letzte Dinge und das Jenseits. Die Treue, die er als deutscher Mann anderen hielt, bewahrte er auch sich selbst und seiner Kunst. So ging er seinen Weg, unbekümmert um das Urteil der Menge, fern von Mode, billigem Geschmack und Effekthascherei, und über all seinem Schaffen liegt die deutsche Sehnsucht, in der er, wie alle wirklich Großen, ein Einsamer blieb.

Mögen die Meinungen über Max Regers Schaffen auch in Zukunft weit auseinander gehen, und mag auch die Zeit noch weit sein, die endgültig zu sichten vermag, was von ihm leben soll: uns laßt aus der grenzenlosen Zerrissenheit unserer Zeit aufschauen zu dem Deutschtum und der deutschen Kunst Max Regers, damit die Sturmflut unserer Tage verborgene Perlen aus dem tiefen Meere seines Schaffens an ödes Gestade werfe!

Ponchielli und sein Werk.

Von Dr. von Trotta-Treyden.

(Fortsetzung.)

IV.

Ponchielli fühlte doch seine Schaffenskraft dadurch behindert, daß ihm die größere Anerkennung, auch jenseits der Grenzen, fehlte, daß er mit jenen unzähligen Schwierigkeiten kämpfen mußte, die die Kritiker und die Interessenlosigkeit des Publikums selbst dem größten Genie bereiten. Erst 1880 tritt er wieder mit einem neuen fertigen Werke hervor. Am 26. Dezember dieses Jahres erschien in der Scala sein Melodrama: „Il figliuol prodigo“

(Der verlorene Sohn) und erntete begeisterten, uneingeschränkten Beifall. Das Libretto war diesmal von Zanardini verfaßt. Es ist eigentlich keine Handlung, sondern es ist eine Reihenfolge von ganz verschiedenen Bildern, die zum Teil gar nicht miteinander verknüpft sind. Aber mit glänzender Berechnung sind sie nebeneinandergestellt. Nun war es die unendlich schwierige Aufgabe des Komponisten, hier melodisch eine Einheit zu schaffen. Da den Bildern sämtlichst eine verschiedene Stimmung zugrunde lag, konnte es nur einem großen Talent möglich sein, diese Aufgabe zu lösen. Und Ponchielli hat sie meisterhaft gelöst. Das gereicht ihm in der Musikwelt zu ebenso großer Ehre als sein großer Melodienreichtum. Die eigentliche Handlung des Stückes, im ersten und vierten Akt, spielt in einem stillen Tale von Judea, wo der Chor das imposante meyerbeerianische Gebet: „È la Pasqua del Signor“ anstimmt, das als eines der bedeutendsten Stücke zu seiner Kirchenmusik gehört. Der Syrer Amenophis und seine Begleiterin Nefte, die durch Judea streifen, versuchen den jungen Azaele zu verlocken, das Vaterland zu verlassen und mit ihnen nach dem prächtigen Ninive zu ziehen. Die Ballade der Nefte „Più pallida i cieli“, ein originelles und zartes Musikstück, hat die Sehnsucht nach fernen Ländern in ihm geweckt, so daß er seinen Vater Ruben und seine Braut Jephtele verläßt, sein Erbteil ausbezahlt bekommt und in die Ferne zieht. Im zweiten Akt treffen wir rätselhafterweise den umherstreifenden Syrer Amenophis als Hohenpriester in Ninive wieder. Er spricht von geheimen Plänen, die Nefte ihm durchkreuzen will. Aber es geschieht nichts derartiges. Nefte und Azaele singen eine schöne Barcarole. Der Umschwung in Stimmung und Bühnenbild ist stark hervorzuheben: im ersten Akt war es das stille Tal der Hirten, wo das gläubige Hosianna, das Gebet an Jehova, erschallte, und hier das glänzende Ninive. In zwei Teile ist die Bühne geteilt. Der eine stellt die Vorhalle eines assyrischen Palastes dar, in dem gespielt, getrunken und getobt wird; auf der anderen Hälfte sieht man Schlangenbändiger, Tänzerinnen und das stürmisch bewegte Volk. Diese verschiedenen Gruppen faßt Ponchiellis Musik so klar und großartig zusammen, daß das Ohr an keiner Stelle verletzt wird und Handlung um Handlung folgen kann. Dieser ganze Festtrubel, der entzückende Tanz der Almeen (in A dur) und der weihevolle Aufzug in den Tempel (wobei die Holzinstrumente originellerweise dominieren) haben absolut nichts mit der Handlung des Stückes zu tun. Wieder sind sie eingeschoben, um die Schaulust zu befriedigen. Die Handlung wird nur soweit gefördert, als Azaeles Verschwendung gezeigt wird und sein Untergang eingeleitet wird. Gleichzeitig erscheinen Ruben und Jephtele in Ninive, um ihn zu suchen. Der dritte Akt beginnt wieder mit einem Tanze im Tempel, eine Orgie im Heiligtume in vollster orientalischer Pracht. Hier konnte Ponchielli sein Können zeigen; aber mit noch mehr Kunst behandelt er das Duett zwischen dem Oberpriester und der in den Tempel eingedrungenen Jephtele. Doch so schön die Gesänge in diesem Akt sind (Bariton: Sai tu trovargli un nome che non si chiami amor), zeigt doch vor allem die Reichhaltigkeit der Instrumentierung und die meisterhafte Beherrschung des Orchesters Ponchielli auf der Höhe. Denn nun opfert sich Azaele für seine einst verlassene Braut und klagt sich selbst der Tempelschändung an. Alle Leidenschaften sind geweckt. Das empörte Volk verurteilt ihn zum Tode. „Cupa sinistra la funebre squilla“ murmelt es, während die Trompeten erschallen und Azaele in den Tigris gestoßen wird. Der vierte Akt ist kürzer und friedlicher. Azaele ist aus dem Tigris von Fischern gerettet worden und kehrt in Lumpen gehüllt zum väterlichen Tale zurück. Die Romanze „Tenda natal“ drückt all die Wehmut dieses zerknirschten heimgekehrten Herzens aus. Aber nun weicht der Librettist allzusehr von der einfachen Vornehmheit der biblischen Erzählung vom verlorenen Sohn ab. Statt daß der Vater in Güte den Heimgekehrten aufnimmt, trifft dieser erst auf Jephtele. Nach einem Liebesduett muß er sich in reiche Festkleider werfen und so dem Vater erscheinen. Warum nicht in seinen Lumpen? Die Schwäche dieser Auffassung wird nur durch die Wiederholung des weihevollen „È la Pasqua del Signor“ aus dem ersten Akte wieder gutgemacht. Ponchielli hat seine Originalität als machtvoller, technisch vorzüglich geschulter Komponist in diesem seinem reifsten Werke gezeigt. Und doch ist dies Werk wie alle anderen, trotz der vorzüglichen Kritiken (wie eines Salvatore Farina und eines Athos), von den Bühnen verschwunden.

Aus demselben Jahre, in dem der „Figliuolo prodigo“ erschien, erzählt uns Arthur Pougin noch von zwei Partituren, die Ponchielli in Vorbereitung hatte. Er nennt sie „La maschera“ und „I Mori di Valenza“. Von diesen beiden haben „Die Mauren von Valencia“ infolge ihres musikalischen Wertes eine solche Beachtung gefunden, daß sie nun doch noch das Licht der Bühne erblickten. Die unvollendete Partitur ging aus dem Besitze der Familie an die Stabilimenti Musicali riunite über. Auf Wunsch der Frau Theresina Brambilla-Ponchielli, der Witwe, hat nun Arthur Cadore sich der unendlich schwierigen Aufgabe unterzogen und die Instrumentation dazu geschrieben. Er hat die Oper ganz im Sinne Ponchiellis mit größter Pietät und Sorgfalt vollendet. Die Stabilimenti konnten den Druck nicht unternehmen; Riccordi weigerte sich wie immer. Endlich nahm Mariani sich dessen an. Am 17. März 1914 hat das Theater in Monte Carlo „Die Mauren von Valencia“ in der Ergänzung des Cadore vor einem gewählten internationalen Publikum aufgeführt und stürmischen Beifall erzielt. Das Textbuch ist wieder von Ponchiellis Freunde, Antonio Ghislanzoni. Es spielt um 1630 teils in Valencia, teils in Madrid am Hofe König Philipps III., zu der Zeit, da alle Mauren aus Spanien verbannt werden sollten. Delascar, ein angesehener Maure von Valencia, wird bei dem Versuch, den König zu ermorden, gefangen genommen. Seine schöne Tochter Aixa erlangt durch ihre Bitten vom Könige die Freilassung ihres Vaters nur dann, wenn sie dem Liebeswerben des Königs, der von ihr bezaubert ist, nachgibt. In der Angst für das Leben ihres Vaters gibt sie nach. Dasselbe Motiv wiederholt sich in der „Marion Delorme“ und schon in gewissem Sinne in der „Gioconda“, wenn auch hier Barnabà sich mit einem bloßen Versprechen begnügt. Aixas Vater errät den Preis seiner Freiheit und will mit ihr ins Ausland fliehen. Da sie aber vom Könige erfahren hat, daß alle Mauren, die zu fliehen versuchen, niedergeschlagen werden sollen, so versucht sie, ihren Vater davon abzuhalten. Da ermordet er sie in blinder Wut. Das Thema wirkt gut, einfach und packend. Das Genueser Blatt „Il Caffaro“ schrieb nach der ersten Aufführung: „Der Meister Ponchielli machte aus diesem Drama ein melodramatisches Meisterwerk von überschwenglicher Mannigfaltigkeit und Reichtum der Farbengebung. Man könnte glauben, es sei jetzt erst geschrieben, und doch ist es vierzig Jahre her. Es glänzen unter den hervorragendsten Stücken der Psalm des ersten Chores (im ersten Akt), die Erzählung Elèmas und das Finale (ein prächtiges Quintett), alles aus dem ersten Akt, wahre Schätze italienischer Melodie, so einschmeichelnd immer und so anziehend. Im zweiten Akt überwiegen Sätze von dramatischer Wärme; gut getroffene Lokalfarbe zeigt der Walzer, sanft begleitet von dem schönen Chor, der wie ein leichtes Ornament sich zu dem vortrefflichen Instrumentalgemälde fügt. In diesem Akt herrscht der lyrische Ausdruck vor, von Schritt zu Schritt reicher und üppiger, mit der sehr schönen Romanze des Tenors im klaren, flüssigen Stile Ponchiellis. Im dritten Akt, in dem der Eindruck durchaus nicht nachläßt, gefällt am eindringlichsten das große Liebesduett, eine der prachtvollsten Seiten der Partitur. Der Satz des Tenors in A dur erreicht den höchsten Gipfel des Schönen. Die Instrumentation, ausgearbeitet von Cadore, ist eine wahre und eigenartige Offenbarung gewesen; und so hatte auch der vierte Akt, der in ausgezeichneter Weise das lyrische Gedicht vervollständigt, einen reinen Erfolg.“ Soweit die Kritik von Giovanni Borelli.

Im Jahre 1881 war Ponchielli zum Direktor der Kapelle von Santa Maria Maggiore zu Bergamo gewählt worden und trat am 8. Dezember 1882 sein Amt an, das er hier bis zum Tode inne hatte.

Noch einmal erschien eine Umarbeitung statt einer neuen Oper. Es war dies „Aldnna“, die 1884 erschien und der die

Oper „Die Litauer“ mit wenig Veränderung zugrunde lag. Darauf begab er sich für kurze Zeit im Dezember nach Petersburg, um der ersten Aufführung der „Alduna“ beizuwohnen die einen großen Erfolg erlebte. Hatte er schon vorher wegen seiner Unvorsichtigkeit viel an Erkältungen zu leiden gehabt, so brachte er wahrscheinlich aus dem ihm ungewohnten Klima Petersburgs den Keim zu der Krankheit mit, die ihn so früh dahinraffen sollte. Nur noch eine große Oper schuf der Meister kurz vor seinem frühzeitigen Tode: „**Marion Delorme**“. Das Libretto hatte Enrico Golisciani nach Victor Hugos gleichnamigem Drama verfaßt, und es erschien mit Ponchiellis Musik am 17. März 1885 in der Scala. Teilweise verändert ließ er es dann noch einmal im Teatro Grande in Brescia am 9. August desselben Jahres erscheinen. Beide Male sang Romilda Pantaleoni die Hauptrolle, der das Stück einen großen Teil seines Erfolges verdankt. Opern, die Hugos Drama „**Marion Delorme**“ zur Grundlage hatten, gab es schon mehrere, so von Bottesini 1862 in Palermo und von Carlo Pedrotti 1865 in Triest. Es war ein dankbarer Stoff, und Golisciani hat das Libretto auch geschickt verfaßt. Aber es bot etwas Neues dem italienischen Publikum; denn es war modern. Dramatische Handlungen auf den Widerstreit zwischen Liebe, Ehrgeiz, Haß und Eifersucht aufzubauen, war bisher fast immer das übliche gewesen. Diese Seiten des menschlichen Lebens sind so reich, daß auch die besten Komponisten ihre Stoffe daraus nahmen. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte die brennendste Frage der Zeit, die soziale — allerdings in ganz verschiedenen Formen —, auf die Bühne. Ueber die Berechtigung dieses Schrittes mögen die Ansichten verschieden sein. „**Marion Delorme**“ zeigt eine Seite unseres sozialen Lebens in das Gewand des 17. Jahrhunderts gekleidet. Es spielt zur Zeit des Kardinals Richelieu, der es sich zur Aufgabe stellte, die fortwährenden Duelle unter den Edelleuten, die ständigen Schlägereien und dadurch die Unsicherheit auf den Straßen durch drakonische Maßnahmen einzuschränken. Daß das Stück nun so haßerfüllte Ausfälle gegen den Kardinal enthält, ist wenig sympathisch und wenig motiviert. Es hat mit der Handlung nichts zu tun und entspricht wohl nur dem politischen Denken der achtziger Jahre. Die Haupthandlung ist einfach und rollt eine schwerwiegende Frage auf. Marion Delorme, eine schöne reiche Courtisane der Pariser Gesellschaft, zieht sich plötzlich nach einem Leben voll galanter Abenteuer in die Einsamkeit von Blois zurück, um sich der Buße und der Tugend zu widmen. Sie hat in Didier einen Mann getroffen, den ersten, zu dem sie wahre, tiefe Liebe fühlt. Und auch Didier liebt sie aufs innigste; denn sie ist ihm die erste Liebe, die ihn ergreift. Aber er weiß nicht, wer sie ist. Er glaubt, sie heiße Maria. Mit Abscheu spricht er von der berühmten Courtisane Marion Delorme, ohne zu wissen, daß die, die er über alles liebt, dieselbe ist. Aus Furcht, durch die Enthüllung der Wahrheit die Liebe dieses Mannes zu verlieren, verschweigt sie ihm da ihren wahren Namen. Die ganze Vergangenheit ist für sie vergessen. Nur mit Ekel denkt sie an ihren früheren Beruf zurück, den ihr die Verhältnisse aufgezwungen hatten, bis die plötzliche Offenbarung in der Liebe zu Didier über sie kam. So nährt sie die Hoffnung, nun ein ganz neues Leben beginnen zu können, und vergißt, daß die Welt ihr nie gestatten wird, sich zu rehabilitieren, daß sie sie ewig hohnvoll und gewaltsam in den Sumpf zurückstoßen wird, wenngleich sie ihre Erhebung daraus ihren theoretischen Grundsätzen nach nur unterstützen müßte. Marion Delorme verschweigt ihren Namen ihrem Geliebten aus Instinkt. Denn sie fürchtet mit Recht, daß derselbe Mann, der sie so heiß liebt, sie verachten wird, wenn er ihr Vorleben erfährt, und daß er über die Aenderung ihres Wesens und ihr neues Leben wie über nicht existierende Tatsachen ohne weiteres hinweggehen wird. Der erste Akt führt uns Marion, Didier und den Marquis von Saverny vor, der durch einen Zufall das Geheimnis Marions ausstöbert. Das Duett, das mit Didiers Gesang: „**Amor che fosse non conobbi mai**“ anfängt, zeigt Ponchielli in seiner feinen, so unendlich harmonisch ausgearbeiteten Technik, auch wenn ihm hier manchmal der Melodienreichtum fehlt. Der zweite Akt bringt außer dem Duell und dem fingierten Tode des Marquis die Enthüllung der schurkischen Absichten des Laffemas. Er ist von Marion abgewiesen worden und sinnt nun darauf, wie er sein Ziel auf jedem möglichen Wege erreichen kann. Er spielt genau die Rolle, die Barnabà in der „**Gioconda**“ spielt. Die ersten zwei Szenen dieses Aktes sind Zugeständnisse an den Zeitgeschmack, da die Soldateska vor der Kneipe und die Erzählungen aus Paris die Handlung um keinen Schritt vorwärts bringen. Didier reizt den Marquis von Saverny zum Zweikampf. Als aber eine Patrouille herannaht, stellt sich Saverny tot, um sich dadurch zu retten, während Didier festgenommen wird. Denn auf Zweikampf stand, wie oben erwähnt, Todesstrafe. Marion ist unglücklich über die Verurteilung ihres Geliebten. Da zeigt ihr Laffemas, daß er ihren Geliebten retten könne, wenn sie ihm dafür zu Willen sein wolle. Die Musik dieses Aktes ist sehr schwer zu beurteilen, da Ponchielli musikalisch das uns so fernliegende galante und frivole Zeitalter widerspiegeln will. Der dritte Akt bringt wieder wie in der „**Gioconda**“ einzelne Handlungen, die bei Victor Hugo verständlich, hier aber ohne jeden logischen Zusammenhang sind. Didier ist mit Marions Hilfe entflohen, ohne daß diese Laffemas Hilfe gebraucht hatte. Sie haben sich einer Schauspielertruppe angeschlossen, während Laffemas die Verfolgung leitet. Im Park des Schlosses Nangis treffen sie auf Saverny, der in Verkleidung sich hier zu seinem Onkel gewagt hat. Von Saverny erfährt Didier, daß seine Geliebte die berühmte Courtisane Marion Delorme sei. Ihn ergreift eine solche Verzweiflung darüber, daß er sich Laffemas und seinen Soldaten freiwillig ergibt, um zu sterben. In hochherziger Freundschaft schließt sich der Marquis ihm an. Musikalisch ist aus diesem Akt das Duett zwischen Marion und Didier von großer Schönheit und Melodienfülle. Perlen feinster Kunst sind die beiden Liedchen des Schauspielers Lelio, sie sind Meisterwerke an sich, nur mit Mozarts reinem, einfachem Stile zu vergleichen. Am Schlusse ist das vom Chor begleitete Sextett sehr gut durchgearbeitet. Daß aber dann ein lebendes Bild entsteht, zu dem Ponchielli noch 16 Takte schrieb, ist wahrhaft eine zu weit gehende Konzession an die Schaulust des Publikums. Der vierte Akt führt uns in den Hof der Festung Beaugency. Ein Trauermarsch in **fis moll** leitet die Szene ein. Marion ist ihrem Geliebten bis hierher gefolgt, nachdem sie beim König den Gnadenerlaß bewirkt hat. Laffemas zeigt ihr ein noch neueres Dekret des Königs, wonach die Hinrichtung vollzogen werden soll, und wiederholt ihr, unter welcher Bedingung sie Didier retten könne. Erst in der höchsten Not, als sie zur Rettung ihres Geliebten keinen anderen Ausweg sieht, gibt sie nach. Im tiefsten Innern erschüttert singt sie jenes: „**Parmi un lontan ruggito di tempestà udir**“, wo das Orchester in bewunderungswürdiger Weise den Sinn der Worte malt. In Didiers Brust kämpfen unterdessen Liebe und Verachtung miteinander. Die Romanze des Tenors in **fis moll**: „**Silenzio e tenebre**“, klassisch in ihrer Form, spiegelt plastisch eine männliche Melancholie wieder, die ihn bei dem Gedanken an den schmählichen Tod ergreift. Aber Marions Bitte, in ihrem Mantel und Hut zu entfliehen, weist er zurück. Die Szene ist tief ergreifend, und ihrem Eindruck kann sich niemand entziehen. Didier errät, um welchen Preis Marion die Erlaubnis, zu ihm zu dringen, erlangt hat. Aber statt den Grad ihrer Liebe zu ermessen, gerät er in heftigen Zorn darüber. Erst als er zum Tode geführt wird und Marion den wunderbaren Gesang: „**Dal profondo dell' anima mia**“ anhebt, in dem Ponchielli die unbegrenzte Gewalt einer echten Frauenliebe malt, ist er von der Stärke ihrer Liebe bezwungen. Wie eine Episode schiebt sich die Sänfte mit dem Kardinal noch kurz vor den Schluß. Ponchielli hat die Frauenliebe triumphieren lassen, obgleich die Stellungnahme Didiers doch die des Publikums vertritt, wie es tatsächlich der schönen Theorie zum Trotz denkt und handelt. Uebrigens wiederholen sich Gedanken der früheren Librettos: wie hier Marion der zielbewußt angelegten Intrige Laffemas' unterliegt, so verfällt Gioconda der des Barnabà und Aixa der Philipps III. Hierüber hat Hanslick seine schärfste Mißbilligung ausgesprochen. Wollen wir gerechter sein und

zugeben, daß Erpressungen dieser Art nur zu häufig vorkommen, so müssen wir dieser Handlung auch auf der Bühne ein Recht zugestehen, soweit sie nicht die Formen des Schönen verletzt. Ponchielli hat mit dieser Oper tief in das moderne Leben hineingegriffen und uns in schönen und kräftigen Farben ein echt dramatisches Bild entrollt. (Schluß folgt.)

Agnes Wedekind.

Als Frau Agnes Wedekind vor Jahren — ich glaube, es war 1915 — an unser Stadttheater nach Hamburg kam, begann man in den Theaterkreisen — in diesem Falle die Empfangenden — aufzuhorchen. Wo hatte man diesen Namen doch schon gehört? Jedenfalls war es ein Name von gutem Klang; und daß der Resonanzboden, also das Können dieser Künstlerin, diesem Klange Adel, Fülle, Nachdruck gab, das zeigte bald die Art, wie Frau Wedekind sich dann auf unserer Bühne auslebte und mitteilte. Entsinne ich mich recht, so trat sie uns zuerst — von dem vorherigen Gastspiel abgesehen, als Elisabeth im Tannhäuser entgegen, ein Gebiet, auf dem wir ihr später allerdings nicht oder nur selten wieder begegneten. Dieser spätere Rollenwechsel und die Beschränkung auf ein wesentlich anderes Gebiet lag vermutlich in Dingen begründet, die mit jenem Fachwesen zusammenhängen, ohne das eine erstklassige Bühne nicht denkbar ist. Frau Wedekind gehört zu jenen fabelhaften Sängerinnen, die alles singen, — „alles, was schön ist!" wie sie mir sagte; sie mag heute Salome singen und morgen Philine, dann Elisabeth und Violetta Valéry, die Santuzza oder gar die Gräfin im Figaro, und endlich noch die Rosalinde in der Fledermaus; aber so viel verlangt man gar nicht von ihr; man müßte sonst am Ende noch manches Rollenfach kassieren und unter der großen Solistinnenschar unserer Bühne ein wenig unliebsam aufräumen. Aber das geht nicht; wir möchten auch keine von allen entbehren.



Agnes Wedekind-Klebe.

Damals, als Frau Wedekind zunächst die Elisabeth sang und ein künstlerisches Versprechen gab, das sie hernach immer nur in großer Münze eingelöst hat, offenbarte sie uns gleich ganz unverkennbar, welchen künstlerischen Sphären sie angehörte. Für sie war jene Umgebung, die man die Welt des Scheins zu nennen liebt, nicht mehr Bühne und Komödie, sondern eigentlichste Empfindungswelt, die Kunst war nicht mehr Theater, sondern Erlebnis. Die hohe Kritik sprach damals von einer „ganzen Reihe feinster darstellerischer Züge, wie sie sich niemals kühler Verstandesarbeit erschließen, sondern die sich vielmehr nur da einstellen, wo ein echtes Miterleben Quelle und geistige Geburtsstätte der schauspielerischen Leistung ist." Und so blieb es; zum Erlebnis wird, was sie gestaltet. Die Künstlerin sagte mir das später selbst: wenn sie da oben auf den Brettern steht, da sind das nicht die vielberufenen Bretter mehr, da ist alles außerhalb dieses Kreises vergessen, und nur jene Welt gilt, wo ein Genius dem andern die Hand reicht. So muß es auch wohl um die echte Kunst bestellt sein, wenn sie Kunst und echt sein soll.

Man hat von Frau Wedekinds Kunst den Eindruck gewonnen, als wenn ihr jene unbegreiflich-furchtbaren Wesen, jene sogenannten Teufelsweiber, deren unverhüllte Seele uns einen schaudernden Blick in die tiefsten Tiefen des Weibtums werfen lassen, am besten lägen. Sie selbst zählt Salome und Elektra zu ihren besten Rollen und nennt sie vor allen andern zuerst. Und in der Tat, ihre Salome ist von einer Art, die uns unbeschreibliche, schaurig-wohlige Schauer über den Rücken rinnen läßt, an denen selbst die Musik Richard Strauß' gar keinen Anteil mehr hat. So ungefähr muß eine Rachel gewesen sein, wenn ein Vergleich mit jener großen Tragödin angebracht ist. Denn eine Salome hat ja auch in erster Linie noch Sängerin zu sein, sie muß das unendlich gefühlsweite Gebiet der Musik zu beherrschen wissen, das sich in einer Oper stets an erster Stelle behaupten will und soll. Da steht denn der Künstlerin eine Prachtstimme zur Verfügung von strahlendem Glanz, von eigenartiger Schönheit, die als vollkommenes Ausdrucksmittel dessen erscheint, was hier aus innerstem Erleben nach außen drängt. Eine vollendete Meisterin über dies Ausdrucksmittel, vergißt Frau Wedekind über die Schauspielerin doch nie, vor allem immer wieder Sängerin zu sein. Singen ist ihr das Schönste, was sie sich denken kann; es gibt nichts Herrlicheres für sie, als Singen. Doch wie es nun Maler und Malen-Könner gibt, um das geflügelte Wort eines geistreichen Malers zu gebrauchen, so auch Singer und Singen-Könner; aber da zählt unsere Künstlerin ganz entschieden zu der letzteren, kleineren Kategorie. Und wenn sie sich auf dem Liedgebiet, auf das sie sich kürzlich zum ersten Male öffentlich begab, ihrer Veranlagung gemäß mit solchen Liedern, bei denen ein dramatischer Akzent zu dramatischer Gestaltungskraft herausfordert, vorläufig am besten bewegt, so bestätigt das nur um so vorteilhafter den Eindruck dieser künstlerischen Individualität, die sich festumrissen zu erkennen gibt.

Aber diese Individualität gestattet, wie gesagt, einen sehr weiten Aktionsradius. „Alles, was schön ist!" Das „Moderne" überging die Künstlerin fast ein wenig kurz, — sehr begreiflich, denn das Moderne erhebt ja auch nur selten Anspruch darauf, wenigstens nach künstlerischen und traditionellen Begriffen, schön zu sein. Um so mehr betonte sie Mozart, — „das Reinigungsbad für uns Künstler!" Ich denke, das sagt alles; das ist ein künstlerisches Bekenntnis von überwältigender Art; denn woran erkennt man den Künstler, den Kunstmenschen besser, als an seinem Verhältnis zu Mozart, — heute, wo man auch in der Kunst immer mehr nach links abschwenkt und über all dem üblen Talmiglanz das reine Gold nicht mehr sieht, an dem wir so reich sein könnten? Nur einem kleinen, erwählten Kreise ist Mozart noch der reine Quell, den selbst ein Wagner nicht trüben konnte; schon Clara Schumann erklärte uns Hamburgern einmal, die Welt sei „nicht mehr reif für Mozart". Gott sei Dank also, daß unter den Berufenen noch manche recht unentwegt mit Mozart gehen.

Bedauerlich nur, daß gerade jenes Kunstgebiet, für das sich die Individualität unserer Künstlerin so hervorragend zu erkennen gibt, an der Hamburger Bühne nicht in dem Maße gepflegt wird, wie es wünschenswert wäre. Es sei dahingestellt, ob hier die schon vielberufene konservative Neigung des Hamburger Opernpublikums und die eigentümliche Stellung unserer Oper, die immer noch halbwegs Privattheater ist und daher gewisse Kassenrücksichten zu nehmen hat, ausschlaggebend sind. Jedenfalls kann Frau Wedekind sich über einen Mangel an Schonung in Hamburg nicht beklagen, „eine Lokomotive, die unter Dampf steht und darauf wartet, losgelassen zu werden", hofft sie in künftigen Zeiten auf jene ungehemmte künstlerische Entfaltung, die ihr hier beschränkt ist. Sie wird vermutlich unser Theater mit Ablauf der Spielzeit verlassen — schon im Vorjahr war die Rede davon —, doch möchte schwerlich eine Bühne das Glück haben, sie wieder dauernd zu fesseln; denn unter den deutschen Opernbühnen steht Hamburg immer noch

ziemlich gleichwertig neben Wien und Berlin, und diese sind in dem entsprechenden Fach einstweilen versehen. So plant die Künstlerin Reisen, Gastspiele und mancherlei Unternehmungen, und am Ende wird sich auch hier wieder das Ausland sie, wie alle unsere Besten, endgültig sichern. Nun, auch das hat was für sich; es heißt ja, am deutschen Wesen soll die Welt genesen; aber weit besser, wenn man die deutsche Kunst dafür setzt; denn ich für meine Person habe zum heutigen deutschen Wesen nur wenig Vertrauen, und andere werden es auch nicht haben.

Etwaigen Hamburgern unter unsern Lesern darf ich noch etwas Schmeichelhaftes anvertrauen. Frau Wedekind schätzt und liebt unser altes Opernhaus; es war ihr stets ein besonderes Gefühl, an einer Bühne wirken zu dürfen, die so viel Tradition hat. Sie sieht in dem Musentempel an der Dammtorstraße nicht, wie die Hamburger selbst, den alten Kasten mit unmodernem, zugluftdurchwehtem Bühnenraum, sondern eine Stätte, die ein Jahrhundert voll künstlerischer Taten geadelt hat, eine Stätte, an der Größere gewirkt haben, als sie zu sein sich bekennt. Wir leben zwar in einer Zeit, die von Tradition nicht mehr viel wissen will; und doch bleibt es für den Künstler immer ein bezeichnendes Merkmal, ob und wie weit er sich noch in der Tradition wurzeln fühlt. Tradition ist wohl doch der Boden, auf dem man sicher steht, und Frau Wedekind wird mir sicher beipflichten, wenn ich auch ihre Kunst als einen Beweis dessen zu bewerten wage. Bertha Witt.

Deutsche Worte.

Von Lukas Böttcher.

Heute wird zuviel theoretisiert in der Kunst, zuviel philosophiert und aesthetisiert. Tonangebend sind statt der Künstler die Kunsthistoriker, und unter diesen gibt's zuviel Kunsthysteriker; die wollen dem Kunstwerk Form und Ausdrucksmittel vorschreiben, noch ehe es geboren. Sie wollen die Entwicklung der Kunst vorschreibend in die Hand nehmen, sie dem entwinden, der dazu einzig berufen, dem schaffenden Künstler. Andererseits gibt's unter den Kritikern zuviel Schulmeister.

Auf den Abweg brachte die Künste der Expressionismus. Er kam aus dem Ausland, ist und wird in „reiner Züchtung" nie wahres deutsches Kulturgut sein.

Geboren aus der Phantasie reifer Meister wie Corot, Miket, Manot u. a. kam er als eine notwendige Entwicklungsphase in der französischen Malerei. Was er in der deutschen Kunst angerichtet, ist bekannt. Seine heute tonangebenden letzten Ausläufer in der Musik sind gar Pointillisten geworden.

Rasch übte der Expressionismus auf junge phantasiebegabte Künstler (stets auf Werdende) seine starke Anziehungskraft. Die schrankenlose Dehnbarkeit und Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel und Möglichkeiten mußten ja verführen zu sorglosem und damit selbst kritiklosem Drauflosproduzieren unter Vernachlässigung, ja Abstreifung der Form. Gewiß ist manches Wertvolle hierbei zutage gefördert worden. Gestattet doch der reine wirkliche Expressionismus in der Hand eines innerlich gereiften Künstlers ein völlig freies, intuitives Schaffen, frei von aller Reflexion. (Die Großen waren alle in ihren reifsten Werken Expressionisten im reinsten Sinne, aber aus künstlerischer Notwendigkeit.) Und hier liegt der Haken. Der junge Künstler kannte die gereifte Kunst der Meister. Ihre Gedankentiefe schien ihnen, durch Philosophieren, auch in ihrer Kunstübung erreichbar. Sie wußten nicht, oder wollten's nicht glauben, daß das, was die Großen zu dem machte, was sie sind, in natürlicher logischer Folge „werden" mußte. Ein großer gereifter Künstler kann nur aus einem ebensolchen Menschen werden. Das ist die stets wieder verkannte ewige Wahrheit, daß Mensch und Künstler nicht zu trennen sind. Man prüfe die Richtigkeit dieses Satzes an den anerkannt Großen und richte sich darnach. Je aufrechter und ehrlicher der Mensch-Künstler durch Leid, Not, Zweifel und Entbehrungen gegangen, je freudiger und unverdrossener er den Kampf aufgenommen, das Schicksal angepackt hat, um so größer wird er als Künstlermensch geworden sein. Dann erst werden künstlerische Probleme und stoffliche Vorwürfe in ihrer ganzen Tiefe von ihm erfaßt und restlos tief künstlerisch gestaltet werden können. Nur so kann gesunde und damit lebensfähige Kunst von bleibendem Wert erstehen. Am Menschen fehlt's bei den meisten.

Junge Werdende, besonders „Neutöner", die den Mangel an Erfindung verdecken müssen, setzen die Philosophenmaske auf. Sie glauben die Stirn in Denkerfalten ziehen zu müssen. Im tiefsten Grunde ist das Unehrlichkeit, also, wenn das Wort in künstlerischen Dingen erlaubt ist: Frechheit.

Wer Hartes mit Zuversicht auf Sieg erlebt hat, dem glänzt das Auge der Abgeklärtheit, der wird nie posieren.

Ihr deutschen Künstler, besinnt Euch auf Euer Erbe und Eure Mission, bleibt Euch treu!

Den Impotenten (um mit Pfitzner zu reden) setzt eine neue deutsche Kunst entgegen, reißt den undeutschen Expressionisten, Impressionisten, Pointillisten und wie sie sonst noch heißen mögen, die heuchlerische Maske herunter. Im Kampf gegen die Dekadenz gebraucht Eure Ellenbogen und schafft freie Bahn für eine gesunde, große, monumentale deutsche Kunst.

Georg Vollerthun.

Von Arthur Dette (Dessau).

Auf Gut Bissenmoor bei Bad Bramstedt in Holstein, inmitten einer großen Natur, in der weitgestreckte Weidenflächen mit Höhen, Felder mit Wald wechseln, vollendet Georg Vollerthun, zurückgezogen vom Hasten und Treiben Berlins, sein neues dreiaktiges Musikdrama „Island-Saga", das ums Jahr 1000 auf Alt-Island spielt. Nach dem großen Erfolge seines zweiaktigen Musikdramas „Veeda", das am Hoftheater in Kassel über die Bretter ging, aber leider von keiner anderen Bühne zur Aufführung erworben wurde, darf man die höchsten Erwartungen auf Vollerthuns neuestes Musikdrama setzen. Denn Vollerthun ist einer der Berufenen, die als Komponisten von Musikdramen oder Opern wirklich Neues und Schönes, Bleibendes zu geben wissen.

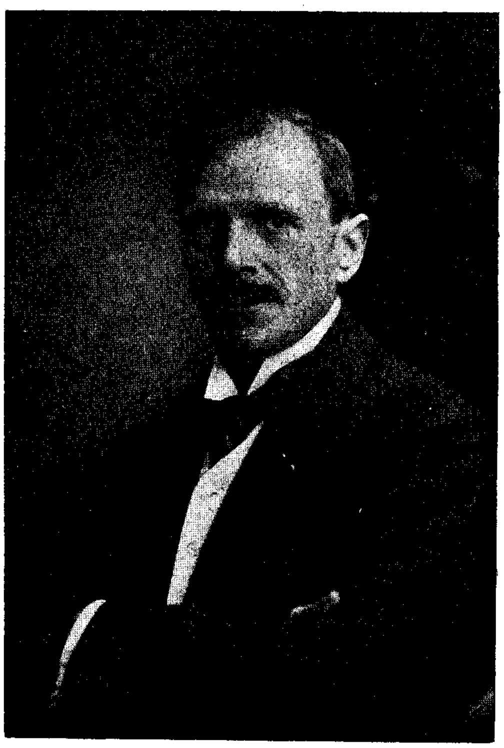
Vollerthun wurde am 29. September 1876 zu Fürstenau, Kreis Elbing, geboren. Der mit vier Jahren sich regende musikalische Trieb brachte es mit sich, daß die Erziehung bald mit besonderer Rücksicht auf die musikalische Veranlagung geleitet wurde, und so kam Vollerthun nach kurzem Besuche der Schule in Elbing mit elf Jahren nach Berlin, wo er neben der Schule den Unterricht des bekannten Musikhistorikers Wilhelm Tappert, später auf dem Sternschen Konservatorium den des Klavierpädagogen Papendick und des Komponisten Rob. Radecke genoß. Einen gewissen Abschluß brachten Studien bei Friedrich Gernsheim. Das Streben, sich als Kapellmeister auszubilden, führte Vollerthun an die Bühnen von Prag, Barmen und Mainz. Während seiner Tätigkeit an diesen Theatern entstanden die ersten Lieder, und es entspannen sich persönliche Beziehungen zu Detlev von Liliencron, mit dem ihn ein lebhafter Briefwechsel bis zu dessen Tode verband. Nach seinem Weggange vom Theater ging Vollerthun nach Berlin und betätigte sich eifrigst als Komponist, Musikschriftsteller und feinsinniger, zartnerviger Konzertbegleiter. Nur für zwei Jahre verließ Vollerthun Berlin und nahm in Paris Aufenthalt, der für seine Beziehungen und sein Schaffen von nachhaltigem Einflusse wurde. 1919 ging er von Berlin fort und zog sich ins Holsteinische zurück.

Vollerthun betätigt sich kompositorisch nur auf dem Gebiete des Liedes und des Musikdramas, also des Vokalen. Rein orchestrale Werke hat er bisher nicht veröffentlicht, auch Chöre fehlen in seinem Schaffen. Was er aber als Liedkomponist und Musikdramatiker geleistet hat, steht im modernen Kunstgetriebe auf einsam ragender Höhe. In seinen Liedern und Duetten dokumentiert sich Vollerthun als ein feinsinniger Poet, der den modernen Ausdruck mit erstaunlicher Sicherheit beherrscht. Sie

sind Erzeugnisse der reifen Kunst eines feinen Geistes moderner Kultur, der unter Vermeidung ausgetretener Gleise seine eigenen Wege wandelt und dabei dem sichern Leitstern gesunden künstlerischen Empfindens und eines warmen Herzens folgt. Vollerthun ist Melodiker von persönlichstem Gepräge; aber trotz des festen melodischen Leitgedankens, um den Vollerthun herumbaut, ist der häufige harmonische Wechsel von starkem Reiz. Reich ist die rhythmische Abwechslung. Ein starker künstlerischer Ernst spricht aus diesen Vollerthunschen Kompositionen im Streben nach Verdichtung und Vertiefung des musikalischen Ausdrucks. Ursprünglichkeit und Ehrlichkeit des Gefühls, sowie reife Gestaltungskraft, Schönheitssinn in der Form des Ausdrucks stempeln die Lieder zu Perlen des modernen Liedgesanges.

Die Duette („Beati voi", auf italienische Worte des Michelangelo, „Zwiegespräch im Schilfe", Dichtung von Stefan George, „Altdeutscher Liebesreim" und „Wechselgesang" nach dem Hohenlied) unterscheiden sich schon in der Form wesentlich von anderen Kompositionen dieser Gattung, indem sie, auf Grund der ihnen unterlegten Dichtungen zu kleinen Szenen ausgestaltet sind. Sie sind bei Jul. H. Zimmermann in Leipzig erschienen.

Die Lieder sind bei C. F. Kahnt und Jul. H. Zimmermann in Leipzig erschienen. Sie einzeln anzuführen verbietet der Raummangel. Für jegliche Stimmung hat Vollerthun den richtigen musikalischen Ausdruck, ob er dramatisch belebte Dichtungen vertont, ob er tiefe Sehnsucht oder Schmerz und Leiden schildert, oder ob er einen leichten, volkstümlichen, humoristischen, markigtrotzigen, leicht-melancholischen oder galanten Rokokoton anschlagen muß. Seine letzten Liedschöpfungen sind die Löns-Ballade (Walter Flex) für Tenor, sowie ein Liederkreis Op. 16 (Sechs Gedichte der Königsberger Dichterin Agnes Miegel).



Georg Vollerthun.

Den Text zur „Veeda" verfaßte Georg Kiesau. Was Vollerthuns musikalische Einkleidung dieses Textes angeht, so ist der Begriff „Musikdrama" stark zu betonen. Von einer „Oper" ist keine Rede, mit Anforderungen solcher Art, wie sie letzterem Worte entsprechen, wird man der „Veeda" nicht gerecht. Es handelt sich um ein Werk jener Gattung, wie sie, im Grunde so recht von Wagners Tristan ausgehend, in der Folgezeit vornehmlich von Richard Strauß ausgebildet wurde. Ein einiges fortlaufendes, Musik gewordenes Erleben, ein besonders mit den Mitteln vielgestaltigster und in den reichen Farben des modernen Orchesters glühender Harmonik erreichtes, intensivstes Auskosten aller Stimmungen und Leidenschaften bis zur letzten Neige ist es.

Die Motive der Handlung stammen aus Zolas Faute de l'Abbé Mouret, die Handlung ist jedoch von Kiesau nach Indien verlegt. Der Inhalt des Werkes ist als bekannt anzunehmen.

Das Werk beginnt ohne längere musikalische Einleitung mit der Tempelszene der Jünglinge und Mädchen. Schon hier schlägt der Komponist originelle und volkstümliche Töne an. Innig gibt sich Veedas lieblicher Gesang: „Weiß nicht, wer mein Vater war." Mit dem Eintritt der beiden Priester Yedor und Barwanu folgt eine bedeutende Steigerung. Die beiden widersprechenden Charaktere sind musikalisch außerordentlich scharf gezeichnet. Dämonisch wuchtig ist das Bild des fanatischen Barwanu. Ueberzeugend wirkt die musikalische Charakteristik Yedors in seiner jugendlichen Schwärmerei und dem unsicheren Tasten der verworrenen Empfindungen, die ihn bei Veedas Anblick durchströmen. Der schwere berauschende Duft der Blumen und des Opferrauches im verlassenen, von Dämmerlicht erfüllten Tempel, seine Wirkung auf Yedors Sinne, finden einen völlig magisch wirkenden musikalischen Ausdruck. Von dramatischer Schlagkraft ist die leidenschaftliche Szene Barwanus und Yedors erfüllt, die musikalisch noch von der folgenden Szene des allein zurückgebliebenen Yedor vor der Statue der Nardea übertroffen wird. Erschütternd wirkt das Seelengemälde voll widerstreitender und ringender Empfindungen, das zuletzt aufgerollt wird, und es wirkt durchaus überzeugend, wenn Veeda am Schlusse des ersten Aktes dem aufs höchste erregten Yedor als die menschgewordene und zu ihm herabgestiegene Göttin selbst erscheint.

Im besten Gegensatz zu der gewaltigen Steigerung menschlicher Leidenschaft im ersten Akt steht der erste Teil des zweiten Aktes mit seiner wesentlich schlichteren Linienführung, der einfachen musikalischen Einleitung, dem ruhig kräftigen Lied des „Alten vom Berge" und der reizvollen, stellenweise von trüben Ahnungen durchsetzten Zwiesprache des Alten mit Veeda. Zu leuchtender Höhe erhebt sich der Gesang der beiden Liebenden Veeda und Yedor, ein leuchtender Triumph der Sinnlichkeit wird hier geschildert. Glücklich leitet das Orchesterzwischenspiel zur kühlen, beruhigten Morgenstimmung über, der Gesang der erwachenden Vögel ertönt klar und frisch. Veedas trübe Ahnungen finden prachtvollen musikalischen Ausdruck, Yedors Erwachen und die folgende letzte kurze Liebesszene sind musikalisch besonders reizvoll gestaltet. Wahrhaft ergreifend wirkt der ganze Schluß des Musikdramas. Daß Vollerthun hier noch eine gewaltige Steigerung aufzubauen vermochte, rückt seine Kunst, sein Können ins hellste Licht. Groß, gewaltig, erhaben wirkt Yedors Sonnengesang, das Erwachen der vollen Erinnerung, der Ruf an die Göttin Nardea. Wenn dann plötzlich Barwanu erscheint, das letzte erbitterte Ringen um die Seele Yedors beginnt, schließlich alle drei in höchster Erregung die Entscheidung des Fatums anrufen und atemlos harren, dann stockt auch dem Hörer der Atem, und das Furchtbare, doch Unvermeidliche des Ausgangs prägt sich mit tiefen Zügen der Seele ein.

Vollerthuns Musik ist stets interessant und trifft die Stimmung stets ausgezeichnet. Reich und vielgestaltig ist die Harmonik. In wohltuender Weise hält sich seine Musik von Kakophonien fern und beweist, daß man auch als moderner Musiker neu, wahr und reich sein kann, ohne das Ohr des Hörers mit Häßlichkeiten zu martern. Vollerthun ist vollkommen selbständig und hat sich zu keiner Gefolgschaft irgendeiner Richtung verleiten lassen. Er hat seine eigene Art zu sprechen, zu entwickeln, zu malen, und vor allen Dingen das feinfühlige Vermeiden einer grob aufdringlichen und im Grunde doch so unwahren und unnatürlichen „Motivflickerei", sowie die Führung größerer, freierer Linien, ohne in Stillosigkeit zu verfallen. Dies alles brachte die große Einheitlichkeit und Eindringlichkeit der dramatischen Wirkung zustande. Und „Veeda" ruht, wahrscheinlich weil sie das bedeutende Werk eines Deutschen ist!

Zur Frage der Viertel- und Sechsteltonmusik

geht uns im Anschlusse an Prof. Dr. Würschmidts Aufsätze in Nr. 12 und 14 der N. M.-Z. folgende Ausführung zu:

Gestatten Sie mir zu Herrn Prof. Würschmidts Aufsatz „Viertel- und Sechsteltonmusik" in der Nummer Ihrer Zeitschrift vom 17. März d. J. (die leider erst jetzt in meine Hände gelangt) folgendes Wenige zu bemerken. — Die Zahlen und alles „Akustische" darin treffen den Nagel auf den Kopf. Aber mit dieser Wissenschaft der Töne ist weder für noch gegen die Kunst der Töne irgend etwas zu beweisen. Hier sind nur die Ohren der Künstler maßgebend. Und

diese haben ihr Urteil bereits abgegeben, wenigstens soweit die Vierteltöne in Frage kommen. Die überwiegende Mehrzahl aller musikalischen Fachleute, die mein bichromatisches Harmonium hörten (ich nenne hier Namen wie: Felix v. Weingartner, Dr. Julius Bittner, Prof. Franz Haböck, Prof. Dr. Richard Stöhr, Walter Dahms, Georg Stolzenberg, Albert Friedenthal, Sigfrid Karg-Elert, Max Marschalk, Dr. Otto Neitzel, Hugo Kaun, Prof. Dr. Rau, Direktor des Fürstl. Lippeschen musikwissenschaftlichen Forschungsinstituts), hat sich jedenfalls für die Mitverwendung dieser neuen Stufen ausgesprochen. Ob das musikalische Ohr auch für die Sechsteltöne sein wird, weiß ich nicht, weiß niemand (ein Physiker am wenigsten!), der nicht zuvor Musik mit solchen Intervallen gehört hat. Dazu ist aber vorerst nirgend Gelegenheit, denn ein Instrument mit Sechsteltönen gibt es nicht. Busoni, der einzige übrigens, der für diese Teilung des Ganztons plädiert, theoretisiert, besser: ästhetisiert, fantasiert nur darüber. Gerade darum scheint ihn Prof. Würschmidt aber wenigstens genannt zu haben. Die Namen aller anderen, die auf dem Gebiet der Intervallteilung schon praktisch etwas geleistet haben, verschweigt er jedenfalls. Zu diesen gehöre auch ich mit meinem Vierteltonharmonium. An diesem Instrument kann also jeder, der hören will, hören. Um so überflüssiger für uns Musiker erscheinen mir daher heut alle nur-akustischen Erörterungen über das Viertelton-Gebiet.

Zu einem ganz ähnlichen Resultat gelangt übrigens Herr Prof. Würschmidt am Schlusse seines Aufsatzes selbst. Ich will ihm darum auch nicht allzu gram sein. Allerdings erklärt er sowohl Viertel- wie Sechsteltöne als eine künstliche Zutat zum alten System. Dem kann ich nur beipflichten. Aber diese Künstlichkeit beweist doch wiederum gar nichts gegen ihre Verwendbarkeit als Kunstmittel. Sonst müßte man ja z. B. auch unser ganzes temperiertes System ablehnen oder doch wenigstens stark anzweifeln, und das tut kein Mensch, ausgenommen einige — Akustiker, die nicht hören, sondern rechnen wollen.

Zusammenfassend sei kurz gesagt: ich bestreite dem Forum der Physiker jede Zuständigkeit in musikalischen Angelegenheiten. Der Fall liegt nicht ein Haar anders, als wenn sich z. B. Professoren der Botanik zu Richtern in Sachen der Kunstgärtnerei aufwerfen wollten. Zur näheren Informierung über dies ganze zweifellos höchst interessante Grenzgebiet kann ich heute nur noch auf meinen Artikel „Akustik und Musik" (N. M.-Ztg. 17. Jan. 1918) sowie auf mein Büchlein „Musik mit Vierteltönen" (Leipzig bei F. E. C. Leuckart) verweisen. Ebenda sind übrigens auch (als Op. 25) meine „Fünf kleinen Stücke für das bichromatische Harmonium" erschienen.

Indem ich Sie, sehr geehrter Herr Professor, schließlich höflichst um Veröffentlichung dieser Zeilen bitte, verbleibe ich mit vorzüglicher Hochachtung

Willi Möllendorff (Berlin), Komponist.

*

Eine zweite Zuschrift Herrn Möllendorffs lautet:

Gestatten Sie mir bitte auch zu Herrn Prof. Dr. Würschmidts zweitem Artikel „Die 19stufige Skala" einige Worte, und zwar diese wenigen: Herr Prof. Würschmidt baue ein Instrument mit den neuen Intervallen und lasse sie hören, erst dann kann der Musiker darüber urteilen, ob sie für seine Kunst von Wert sein können. Bis dahin bleiben sie ihm „allergraueste Theorie"! Ich persönlich zweifle aber schon heute stark daran, daß nur ein leidlich musikalisches Ohr Würschmidts Töne Cis, und Cis_2 für unser altes temperiertes chromatisches Cis oder Des nehmen wird. Dasselbe gilt meines Erachtens sinngemäß für alle die neuen chromatischen Doppeltöne, so daß das neue Instrument für das Spiel der bisherigen Musik nicht zu verwenden sein würde. Diese Forderung muß man aber unbedingt stellen, wenn das neue System nicht ewig Theorie bleiben soll. Jedoch: ich will mich gern eines Besseren belehren lassen, aber nur — an der Hand des neuen Instruments!

* * *

Prof. Würschmidt äußert sich hierzu wie folgt: Die vorliegenden Ausführungen von Herrn Möllendorff waren mir außerordentlich interessant; es sei mir jedoch gestattet, zu ihnen noch das Folgende zu bemerken.

Wenn Herr Möllendorff darauf hinweist, daß die „Wissenschaft der Töne weder für noch gegen die Kunst der Töne etwas beweise", so möchte ich demgegenüber bemerken, daß es genug Beispiele dafür gibt, daß die von den Musikern intuitiv gefundenen Gesetze der Musik von der akustischen Wissenschaft nachträglich als richtig bestätigt wurden, daß somit die Wissenschaft doch etwas für die Kunst beweisen kann.

Die Versuche Herrn Möllendorffs mit dem bichromatischen Harmonium sind in jedem Falle sehr dankenswert, und ich selbst schrieb in meinem genannten Aufsatz: „Welche musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten sich (durch die Vierteltonmusik) bieten könnten, das zu entscheiden muß Sache der Fachmusiker sein". Aus diesem Grund habe ich mich mit der Frage der praktischen Ausführung und bisherigen Realisierung nicht näher befaßt.

Gleichwohl aber dürften die akustischen Untersuchungen der Frage doch nicht so ganz überflüssig sein, denn gerade sie beweisen, daß das Vierteltonsystem gegenüber dem natürlichen System keine wesentlich größeren Vorteile bietet als das Halbtonsystem, abgesehen natürlich von der Vermehrung der Töne und damit der Tonarten.

Freilich ist auch das Halbtonsystem ein künstliches gegenüber der natürlichen Skala; doch bietet es eben die einfachste Annäherung an diese und ist so aus hier nicht zu erörternden Gründen gerechtfertigt. Eine Teilung der Oktav in 24 bezw. 36 Töne aber vermag diese Annäherung nicht weiter zu treiben. In welcher Weise eine zweite Annäherung an die natürliche Skala möglich ist, die zugleich die Zahl der in der Oktave auftretenden Töne von 12 auf 19 erweitert, habe ich in meinem wohl unterdessen erschienenen Aufsatz gezeigt.

Zu den Akustikern, die nicht hören, sondern rechnen wollen, bitte ich Herrn Möllendorff mich nicht zählen zu wollen, da es mir nur zur besonderen Freude gereichen würde, wenn ich Gelegenheit fände, sowohl die 24stufige als auch die 36stufige Skala, besonders aber auch die von mir vorgeschlagene 19stufige Skala praktisch zu erproben. Wenn Herr Möllendorff den Physikern jede Zuständigkeit in musikalischen Angelegenheiten bestreitet, so ist das seine persönliche Ansicht, über die man auch anderer Meinung sein kann. Ueber Fragen eines „Grenzgebietes" kann man sich meiner Ansicht nach nur durch Aussprachen von beiden Seiten der Grenze her einigen.

J. Würschmidt.

Mod. P. Mussorgsky: „Boris Godunow".

Erstaufführung am Württ. Landestheater in Stuttgart am 15. April.

Mussorgsky hat seine Oper 1874 am Marientheater in Petersburg zum ersten Male herausgebracht. Sie gehört zum eisernen Bestande der russischen Bühne. In Deutschland wurde sie bisher nur in Breslau aufgeführt und nach Riemann hat sie auch in Paris und Neuyork den Weg aufs Theater gefunden. Die Stuttgarter Aufführung hat den Blick wieder stärker auf den Komponisten gelenkt, den man bei uns im großen und ganzen nur als Schöpfer eigenartiger und reizvoller Kinderlieder kannte. — Mussorgsky hat dieser seiner Oper eine in dramatische Form gekleidete, aber keineswegs auch ein geschlossenes dramatisches Ganzes darstellende Dichtung des großen russischen Romantikers Puschkin zugrunde gelegt, d. h. er hat das Wesentliche daraus benutzt und es an Wegstreichungen und eigenen Zutaten nicht fehlen lassen. Zwei Gestalten treten sich in der Dichtung gegenüber, der von den Bojaren zum Zaren gekrönte Zar Boris Godunow, auf dessen Seele die Blutschuld des Mordes an dem neunjährigen Zarewitsch lastet, und der uns aus Schillers gewaltigem dramatischen Torso bekannte falsche Demetrius, der, ein der Kutte entlaufener Mönch, sich für den ermordeten Thronfolger ausgab und das Land in Empörung gegen Boris stürzte. Dieser erliegt den Folterqualen des Gewissens über den Tod des unschuldigen Knaben. Es sind also in der im Beginn des 17. Jahrhunderts spielenden Dichtung nur die letzten Lebensjahre des Zaren verwendet worden und auch sein für Rußland immerhin bedeutsames kulturelles Wirken hat keine Berücksichtigung erfahren. Um die beiden Hauptgestalten, deren eine den abwärts-, deren andere den aufwärtssteigenden Helden darstellt, gliedern sich allerlei Szenen in bunter Folge: wir erleben die mitleidlose Knechtung des Volkes, sehen in die Kinderstube der Zarenfamilie, erfahren allerlei von römisch-jesuitisch-polnischen Intrigen, sind mit herumstrolchenden Mönchen bei einer etwas „räßen" Wirtin zu Gast, lernen den russischen Mönch Pimen kennen, der das letzte Blatt seiner Chronik mit Boris Blutschuld füllt — kurz, wir erhalten ein immerhin bedeutsames Kulturbild aus dem heiligen Rußland des Boris. Aber dies entwickelt sich sprunghaft, in einzelnen Abschnitten, deren Zusammenhänge dem mit dem Stoffe nicht Vertrauten nicht ohne weiteres klar werden. Und am Ende fehlt dem Ganzen doch das, was wir vom Drama verlangen, ein starker sittlicher Kerngehalt. Puschkin war kein Dramatiker wie Shakespeare, dessen dritter Richard uns trotz aller seiner blutigen Handlungen als Charakter aufs stärkste zu fesseln vermag. Boris ist ein in jedem Sinne Fertiger, wenn er vor uns erscheint. Ihn bewegt wohl der Gedanke, seinem Volke ein väterlicher Führer zu sein, aber wir sehen von seinen Taten nichts. Wann immer er vor uns tritt, bricht er unter der Last seiner Schuld zusammen, bis ihm der Tod die Augen schließt. Und Demetrius? Ihn finden wir in der Klosterzelle bei Pimen, wo ihn Träume auf seine politische Rolle hinweisen, sehen wir auf der Landstraße mit den vagabundierenden Mönchen, treffen wir in den polnischen Adelskreisen und erblicken wir zuletzt an der Spitze seiner auf Moskau vorrückenden Truppen. All das, ohne daß der innere Zusammenhang sich uns erschlösse. So hoch das Werk an einzelnen Stellen, nach seinem rein dichterischen Gehalte bemessen, steht: als psychologisches Drama, das sich lückenlos vor uns aufrollt, kommt es nicht in Frage.

Aber Mussorgsky als stark national empfindenden Musiker mußte die große Mannigfaltigkeit dieser stetig wechselnden Bilder aufs stärkste reizen. Es ergab sich ihm die Aufgabe, Szenen aus allen Schichten des Volkes in Musik zu setzen, neben Klostergesängen Volks- und Kinderlieder zu schreiben, den verschiedensten Stimmungen gerecht zu werden und da und dort Stimmungskomplexe zu schaffen, in denen das Heterogenste seelischer Schwingungen sich zu einem machtvollen Ganzen zusammenzuschließen hatte. Ich denke dabei insbesondere an

die erschütterndste Szene des Werkes, da im Zaren durch das Beisammensein mit den eigenen Kindern die Gedanken zu dem ermordeten schuldlosen Knaben geführt werden. Mussorgsky hat sie mit einer Fülle wahrhaft erschütternder Musik umkleidet. Wer diese Musik recht bewerten will, muß sich vom Gedanken an Wagner und seine Forderungen an das Musikdrama lossagen können. Einwirkungen der deutschen Romantik und der Neuromantik sind zu spüren. Diese in der illustrativen Untermalung durch das Orchester. In der Hauptsache ist Mussorgsky aber von der Musik des eigenen Landes aufs stärkste beeinflußt: wir finden das charakteristische, auch in der Fremde melancholische Melos, finden die Monomanie monotoner Rhythmen, den archaistischen Ton russischer Kirchenmusik. Daneben polnische Rhythmen und die Chromatik Liszts. Und das alles in fortwährendem Wechsel der Bilder und Stimmungen und so, daß Mussorgskys erfinderische Kraft überall erkennbar wird. Weniger seine Kraft als musikalischer Architekt im Sinne polyphonen Aufbauens: seine Musik ist a priori homophoner Art. Aber Mussorgskys Melodik ist stark, sie tritt auch in den Rezitativen zutage, die sich ausnahmslos rein melodisch geben. — Die glänzende Instrumentation der Oper rührt von Rimsky-Korsakow her und hat mit der ursprünglichen Partitur wohl keine Berührung mehr. — Die Stuttgarter Aufführung mit Th. Scheidl als Boris und unter der Leitung von Fritz Busch und Dr O. Erhardt war vortrefflich. Daß aber die von Cziossek geschaffene modern expressionistische und nirgendwo russische Ausstattung etwas anderes als ein Faustschlag in die Partitur ist, werde ich mir nicht ausreden lassen. W. N.

Julius Bittner: „Die Kohlhaymerin".

Uraufführung an der Wiener Staatsoper.

Julius Bittner, auch in Deutschland durch den Erfolg seiner Opern, besonders der „roten Gred", des „Musikant" und des Singspiels „Höllisch Gold" bekannt geworden, ist ohne Zweifel eine Individualität von einer Eigenart, wie sie bloß in der österreichischen Spielart des Deutschtums denkbar und für sie ganz besonders repräsentativ ist. Er hat in diese allzu gemütliche Wiener Atmosphäre ein gesundes Quantum oberösterreichischer Landluft aus der Heimat seiner Vorfahren und seiner Jugend mitgebracht, und sich eine natürliche Frische, eine gesunde Naivität bewahrt, um deretwillen ihn die Aestheten verhöhnen, die ihn richtiger darum beneiden sollten. Scharfe Beobachtungsgabe, innige Liebe zum Menschen, zur Natur seiner Heimat, tiefe, doch höchst tolerante und ganz unpfäffische Religiosität, kräftiger, breit lachender Humor sind schönste Vorzüge seiner Begabung, der freilich auch die Fehler des homo austriacus nicht fehlen. Eine gewisse ungedankliche Sorglosigkeit, ja Leichtfertigkeit, die man hierzulande „Schlamperei" nennt, ein Mangel an solider Schulung, vor allem an Selbstkritik, die liebevoll den eigenen Einfall billigt, den sie, wär' er aus fremder Hand, vielleicht unsanft anfassen würde. So findet dieses Glückskind niemals taubes Gestein, reiht Demant und Glas an einen Faden, sich beider gleichmäßig freuend.

Gar unbekümmert hat Bittner, wie stets sein eigener Dichter, und sonst wiederholt auf dramatisch-künstlerische Disziplin ernsthaft bedacht, diesmal seinen Text gestaltet. Wie immer ist es eine originale Idee, deren Keim, eigenem Bekenntnis nach, einer Geschichte unserer Stadt entstammt, in der von einem neuen „antikisierenden" Geschmack zu lesen war, der um 1806 hier die Mode beherrschte. Sofort hatte der Dichter sein Bild. Die behagliche Ruhe einer kleinbürgerlichen Welt und hellenische entfesselte Sinnenfreude, anständige Ordnungsliebe und ein gefährlich-verführerischer Abenteurer, Dionysos und — Polizeikommissariat. Ja, auch dieses. Denn die Polizei spielt die Hauptrolle in dem kleinen Erlebnis der Kohlhaymerin.

Sie ist jung, seit zwei Jahren Witwe, beim Nahen des Frühlings hilflos ihrer schwer unterdrückten Sehnsucht nach Leben und Liebe preisgegeben. Ihr Wachträumen wird — unglaublich genug, trotz allen kulturhistorischen Anmerkungen — durch Dionysos, Faun und Nymphe verlebendigt. Ein feiner, älterer Herr, ihr Nachbar, bestimmt ein bißchen verliebt in die Jugendfreundin, will sie ihrer Einsamkeit entreißen, beredet die schwach Widerstrebende, seiner Einladung zu einem Maskenfest zu folgen. Daß dieser Erfolg durch das Erscheinen eines andern Jugendfreundes, der in outrierter Goldsuchertracht frischweg aus Kalifornien kommt und italienische Opernunsitte parodiert, freilich ohne eine Verdische Vollblutkantilene beistellen zu können, sei, da er mit der Handlung nicht das geringste mehr zu tun hat, als bezeichnend für die abrupte Art der Textdichtung erwähnt. Immerhin erschallt hier zum erstenmal der Ruf nach der Polizei, der für die Heldin prophetische Bedeutung erhält. Der zweite Akt, das Maskenfest, transponiert das Bacchanale aus Schrekers „Gezeichneten" in ein gemütlicheres Milieu, in dem nebst manchem possenhaften Detail und viel mythologischem Ballett, die Begegnung der Kohlhaymerin mit dem bezaubernden Marchese Salvatore erfolgt, der uns sofort als Einbrecher und Hochstapler entlarvt wird, sehr zum Schaden des Effekts, den die Enthüllung im dritten Akt nicht mehr auf den Beschauer, sondern nur mehr auf die Figuren des Stückes macht. Die junge Witwe nimmt ihn mit in ihr Haus, besinnt sich jedoch im letzten Moment und verriegelt ihre Türe. Beim gewohnten Versuch, sie zu erbrechen, wird der Fremde — zum zweitenmal die Polizei! — arretiert, worauf sein mehr lächerlicher als unheimlicher alter Spießgeselle die Alleingebliebene mit der Pistole attakiert, was der Polizei die dritte Gelegenheit gibt, deus ex machina zu spielen. Dafür gehört der ganze dritte Akt ihr und noch mehr. Denn am Kommissariat, wo nicht weniger als vier verlassene Bräute des Marchese, recte Nowak aus Schwechat, zusammentreffen, lernen wir mit der Kohlhaymerin den edelsten, bravsten aller Polizeikommissäre kennen, der auch sofort das Herz der Dame gewinnt und somit den unterdessen ausgebrochenen Einbrecher beerbt. Kaum hat das Liebespaar die Stube verlassen, beeilt sich das schon bekannte dionysische Gesindel mit allerlei Ballettunfug den reinen Ausklang zu gefährden.

Die Fehler dieses Buches liegen auf der Hand. Es ist so ohne Rücksicht auf die primitivste dramatische Technik gemacht, auch so — wie sagte ich oben — „schlampert" in der Sprache, daß man es bei einem Künstler wie Bittner nur als Absicht nehmen darf. Wenn auch keine glückliche. Figuren und Vorgänge bleiben ohne Interesse, Parallelen des Geschehens schädigen die Wirkung. Die griechische Einmengung ist nur blasse Allegorie. Aber so wollte er's wohl für ein leichtes, spielerisches Werk, in dem ein Stückel Alt-Wien auf wienerische Art sich musikalisch ausleben sollte.

So ist denn die Musik guter, bisweilen bester Bittner. Am besten überall dort, wo er, selber verliebt, die Empfindungen seiner Heldin, teilnahmsvoll begleitet. Im Vorspiel, das die wichtigsten Themen der Oper, die diesmal thematisch höchst sorgfältig gearbeitet ist, exponiert, darunter zwei der Kohlhaymerin, die ihr rührend-freundliches Milieu und ihre herzliche Sehnsucht in Melodien fassen, spielt in Ganztönen die fremde griechische Welt kontrastierend mit. Die zartesten lyrischen Blüten schmücken die junge Frau, immer wieder eine zärtliche Wendung, die man gern im Ohr behält. Weniger erfreulich gelingt der leichte Plauderton, sichtlich gehemmt durch die wortreiche Prosa des Textes, noch weniger die Opernparodie, die auch im dritten Akt sich wieder unnötig breit macht. Einschmeichelnde Walzerweisen schwellen aus hohen Geigentönen durch das wienerische Nachtfest, von wohllautenden Chorstimmen belebt. Am wenigsten inspiriert zeigt sich die Erfindung der Leidenschaft des Verführers gegenüber. Nicht anders, als seinerzeit im Musikant, als ich vor elf Jahren schrieb: „eben die wichtige Verführungsszene ist geradezu dürftig ausgestattet. Dazu kommen Mängel im Können." Auch heute, da Bittner in der Technik der Komposition, wie seiner sehr eigenartigen Instrumentation die ernsthaftesten Fortschritte gemacht hat, fehlt ihm noch immer jene Opernroutine, die manchen seiner italienischen und französischen, von ihm so gern verulkten Kollegen, oft über tote Punkte hinüberrettet. Vielleicht auch, weil er dazu zu ehrlich ist. Und wie damals beim Musikant, darf ich die Schlußszene wieder aufs wärmste loben: „Sie ist getränkt mit Wohllaut und Empfindung, gesättigt mit einer zarten, versonnenen Schönheit, bezwingend durch ihre Schlichtheit wie durch den Stimmungszauber einer echten, durchaus poetischen Eingebung..."

Die Aufführung der Staatsoper — recht gedankenarm im Szenischen — glückte voll im musikalischen Teil, dank der festen und klugen Leitung des Dirigenten Alwin, dank den ausgezeichneten Leistungen der Damen Lehmann, Jovanovic, Paalen, der Herren Maikl, Fischer, Gallos, Schmedes, Madin und Betteto. Der Beifall war der denkbar herzlichste. Schon arbeitet der Unermüdliche an einer neuen Oper, die dem heimischen Milieu treu bleibt. Bittner ist ein spezifisch österreichischer Künstler. Und einer unserer Besten!

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.

A. Große-Weischede: „Luther".

Oratorium.

Uraufführung in Bochum am 17. April.

Anläßlich der 400jährigen Worms-Feier fand in der Bochumer Christuskirche die Uraufführung des Kirchen-Oratoriums „Luther" von dem Nestor der westfälischen Organisten, August Große-Weischede (Bochum), statt. Das vierteilige Werk zeichnet folgende Stimmungsbilder: Luther im Kloster, in Rom, auf der Reise nach Worms, vor Kaiser und Reich. Jedes Gemälde wird durch ein Orgelvorspiel im Geiste seines Inhalts vorbereitet. Die Einleitung des Gesamtwerkes ringt sich aus dunkler Sphäre zum Licht empor, das aus den Vorspiel-Schlußtakten während der letzten Choralzeile des „Ein feste Burg" strahlt und dadurch schon den Sieg des Glaubenshelden voraussagt. Chor und Solosopran erhärten die Wahrheit von der traurigen Lage der Kirche. Ein Baß-Rezitativ fleht um Hilfe aus der Höhe und die Gemeinde sieht prophetischen Geistes den Retter kommen. Nun folgt in großen Zügen ein Bild von Luthers Wirken für die Reinheit der Lehre. Der Chor, welcher teilweise rhythmisierte Choräle im Stile alter Meister, teilweise lyrische oder architektonisch reicher gegliederte Sätze zu singen hat, rafft sich gegen den Schluß beim dramatisch inspirierten Volksschrei „Führt ihn zum Holzstoß!" in dem fugierten Dankpsalm (Danket dem Herrn von ganzem Herzen) und Hallelujah zu machtvoller Steigerung auf, so daß das Werk einen strahlenden Ausklang hat. Eingestreut sind tief empfundene Sopranarien mit

dankbarer Melodieführung, Luthers glaubensstarke Worte, kurze Episoden, die das Handeln Tetzels, des päpstlichen Legats, Ulrich von Huttens und Georg von Frundsbergs kennzeichnen, sowie Gemeindegesänge. Hier wie da begegnet man in der Ausführung dem erfahrenen Kirchenmusiker, der nie die Grenzen des Gestaltungsmaßes überschreitet, wirksam mit den harmonischen Gesetzen zu arbeiten weiß und durch abwechslungsreiche Klangfärbung der Ermüdung keine Dienste leistet. Wenn eins nach Aenderung der Partitur verlangt, so ist es vielfach in den gezwungenen Ueberleitungen zu den einzelnen Sätzen zu suchen. Auch könnte hier und da eine noch gefälligere Melodieführung im Rezitativ Vorteile bringen. Die Heranziehung von Bibel-, Gesangbuch- und Steinischen Luther-Poesietexten war ein glücklicher Gedanke. Der Christuskirchenchor, welcher das anspruchsvolle, aber nicht übermäßig schwere Werk unter H. Haarmanns zielbewußter Leitung zur Uraufführung brachte, dürfte mit der Ausdeutung den Absichten des Komponisten entsprochen haben. Unter den mitwirkenden Solisten konnte man sich am stärksten für Maria Magdalena Teßmanns geschmeidigen Sopran und Kurt Finkgardens satten eindringlichen Baß erwärmen. Lyzeal-Musiklehrer H. Schneck diente dem Orgelpart technisch sicher und ausdrucksgewandt. **M. Voigt.**

Hans Stieber: „Der Sonnenstürmer“.

Ein dramatisches Bühnenoratorium.

Uraufführung in Chemnitz am 29. April.

Wieder ein Dichterkomponist und, um es vorweg zu sagen, kein schlechter. Sein Werk, aus einaktiger Handlung von 1½stündiger Dauer bestehend, hat einen tiefen Eindruck hinterlassen und einen ungewöhnlich starken Erfolg gehabt. Es ist in diesem Falle etwas schwieriger, den Dichter zu beurteilen als den Komponisten. Den ersten Brudermord auf Erden will Hans Stieber motivieren; dazu nimmt er seinen Stoff zwar aus der biblischen Erzählung von den ersten Menschen, läßt diese mit ihren biblischen Namen in der zweiten Periode ihres Daseins nach dem Sündenfalle mit ihren Söhnen Kain und Abel auftreten, aber er verschmäht es, religiös zu sein. Nicht von Gott geschaffene Menschen sind es, die er hinstellt, sondern symbolische Gestalten, Menschen, die aus niederen, in der Tiefe wohnenden Geschöpfen, den „Anderen“ hervorgegangen und durch ihr Sehnen nach der Höhe, nach der Sonne erst zu Menschen geworden sind. Warum er einerseits sich in bezug auf Namen, Geschlecht und Anzahl seiner handelnden Personen an die Bibel anlehnt, andererseits aber den Gottesgedanken in der Schöpfungsgeschichte ausschaltet, ist ebenso unverständlich wie seine Umstellung der Charaktere bei Kain und Abel. Sein Kain ist eine weichliche zaghafte Natur, während Abel als Kraftgestalt von wilder Unternehmungslust gezeigt wird. Eifersucht auf die mütterliche Liebe Evas scheidet die Brüder voneinander, jeder geht eigene Wege, und weil Eva mehr Neigung für den ängstlicher gearteten Kain an den Tag legt, will Abel um die Mutterliebe durch besondere Taten werben. Die Sonne scheint nicht immer, auch für die auf der Höhe Wohnenden gibt es dunkle Nacht, und weil Eva Furcht und Schauder vor jeder Nacht empfindet, will Abel ihr die Sonne einfangen, damit seine Mutter auch nachts eine „Leuchte“ und Wärmequelle habe. Er stürmt der Sonne nach auf ihrer Fahrt und glaubt, sie erreichen zu können. Nach langem fruchtlosen Mühen bringt er einen durch Blitzschlag entzündeten Fichtenstamm zurück in der Annahme, die Flamme des brennenden Holzes sei nun ein Stück der Sonne. Die Mutter erkennt jetzt seine Kindesliebe und zieht ihn an ihr Herz. Das nun eintretende Naturereignis einer Sonnenfinsternis bestärkt Abel in dem Glauben, die Sonne besiegt zu haben. Seine kindliche Freude darüber, sein Stolz auf die vollbrachte Tat, dazu die ihm neu zugewandte Mutterliebe entfachen den Neid und Grimm Kains, der Abel für den Mörder der Sonne hält und ihn auf der Stelle meuchlings erschlägt. — Hans Stiebers dichterische Sprache ist neuzeitlich, aber voll hoher Kunst und Schönheit, seine Tonsprache ist es noch weit mehr. Musik ist sein eigentliches Gebiet; ja sie scheint seine ureigenste Natur zu sein. Unstreitig hat er hier ein Werk von erhabener Machtwirkung geschaffen, das, obwohl heute noch Manuskript, nicht im Verborgenen bleiben wird. Wie stimmungsvoll vorbereitend dringen doch die einleitenden einfachen Töne der Baßinstrumente auf den Hörer ein, wie herrlich erbraust das Tongewebe beim Erwachen des Morgens, wie erhebend singt es das Sonnenlied. Andererseits wieder, welche Kleinmalerei an anderen Stellen! Die versteckt rhythmische Bewegung zu Abels Sonnentanz, das Summen der Flamme in den Geigen beim Verlöschen und später wieder beim Wiederaufflackern des Feuers! Ganz herrlich innig ist Evas innere Wandlung wiedergegeben, da sie Abels Kindesliebe fühlt und sich selbst ihm zuneigt, wie ergreifend ihr stummer Schmerz um den Tod des geliebten Sohnes, wie dämonisch wuchtig der Fluch, den sie dem feige entflohenen Kain nachschleudert, der Fluch, der auch einen dichterischen Höhepunkt des Werkes bildet. Wenn nun auch hier und da vereinzelte Stellen der Musik etwas abfallen, das Ganze aber, als solches betrachtet, ist ein Kunstwerk von hohem, vielleicht dauerndem Werte, die Aufführung an der Chemnitzer Oper eine rühmenswerte Tat, zu der dieses Kunstinstitut beglückwünscht werden muß. Mit großer Sorgfalt und Mühe haben sich alle Ausführenden ihrer Aufgabe unterzogen, um sie glänzend zu lösen: der Bassist Schorr als Adam, Maria Schulz-Dornburg als Eva, Paul Stieber-Walter (Bruder des Komponisten) als Kain, Albert Hermanns als Abel. Endlose Schwierigkeiten (bei geschriebenem Notenmaterial) hat die wackere Kapelle unter Generalmusikdirektor Malatas sicherer Hand in hochbefriedigender Weise überwunden.

Felix Koch.

Musikbriefe

Hamburg. Die sogenannten Solistenkonzerte sind neuerdings wieder in Flor und wir hatten in Hamburg bereits eine ganze Anzahl von dieser Sorte. Ich möchte hier an erster Stelle die kleine phänomenale Rosa Polnariow nennen, die unter ihrem Vater das Mendelssohnsche Violinkonzert spielte, und die großartige Herta Kahn, die zwar in diesem Jahre mit Brahms' Violinkonzert, dem sie weder physisch noch musikalisch schon ganz beizukommen vermöchte, schlecht beraten war, dagegen aber Bruchs g moll-Konzert jedem ihrer berühmten Kunstgenossen glänzend nachspielt. Der geniale Max Fiedler, der dies Konzert dirigierte, bescherte uns in wundervoller Ausdeutung Schumanns d moll-Symphonie. Auch die begabte Hedwig Faßbender stellte sich (in einem Konzert des Lehrergesangvereins) einmal wieder vor, und im Verein mit diesen Geigenfeen mag auch die großartige Gertrud Schuster-Woldan genannt sein, die mit Heinrich von Wesdehlen konzertierte. Gleichzeitig spielte im dritten Symphoniekonzert unter Eibenschütz, das Mahlers V. Symphonie brachte, Andreas Weißgerber Spohrs Violinkonzert in Form einer Gesangsszene mit entzückend weichem Ton und Ausdruck. Neues brachten diese Symphoniekonzerte bisher nur in Georg Kiessigs Symphonischer Dichtung „Ein Totentanz“, ein bedeutungsloses Tonwerk, das an seiner Absicht um dreiviertel vorbeimusiziert. Otto Rebbert wurde nach Saint-Saëns' zweitem Klavierkonzert gebührend gefeiert, denn er ist in der Tat ein Meister. Eibenschütz brachte Bruckners IV. Symphonie, außerdem einen Wagner-Abend mit dem Frankfurter Robert vom Scheidt. Ueberflüssig scheint mir, über das Wagner-Konzert des Stadttheaterorchesters zu reden, das bereits zweimal aus der Versenkung in das strahlende Licht des Konzertsaals hinaufstieg, um für seinen Pensionsfonds zu spielen. Auf welch günstigem Fuße dies Orchester zu Wagner steht, weiß man ja genugsam. Aber der Mozart-Abend mit den Symphonien Nr. 31 und 41 und dem von Backhaus gespielten Klavierkonzert A dur darf unsere Bewunderung herausfordern, wie man sich hier auf einem fremden Gebiet mit der feinsten musikalischen Ueberlegenheit bewegte. Egon Pollak dirigierte diese Konzerte. — Und dann Beethoven-Feiern und kein Ende; aber auf dem Papier werden wir sie rasch erledigen, denn man kann über Beethoven und die hier in seinem Dienste stehenden Interpreten schwerlich noch Neues sagen. So lassen wir flüchtig das fünfte philharmonische Konzert mit der V. Symphonie und dem von Lambrino gespielten Es dur-Klavierkonzert, die Missa solemnis in der Singakademie (mit dem Rosenthal-Quartett), das erste Konzert des Cäcilien-Vereins mit der Chorfantasie und „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und dem Klavierkonzert c moll, von Leonid Kreutzer gespielt, Revue passieren, dazu Beethovens sämtliche Werke für Klavier und Violoncell, die Edmund Schmid und Alex Kropholler an zwei Abenden spielten, die Beethoven-Klavierabende von Alfred Hoehn und Edwin Fischer, teilweise auch Eugen d'Albert, ein Sonderkonzert des Bandler-Quartetts und ein Volkstümliches Kammerkonzert der Bläservereinigung des Musikfreundeorchesters mit Helene Wolf de Freitas am Klavier. Das obige Philharmonische Konzert konnte als volkstümliche Beethoven-Feier wiederholt werden. Endlich führte Gustav Brecher die IX. Symphonie auf (mit dem Quartett Käthe Neugebauer-Ravoth, Margarete Martens, Henry Wormsbächer und Alfons Schützendorf), der das IV. Klavierkonzert, von dem ausgezeichneten Edmund Schmid gespielt, voranging. Auch Egon Pollaks Konzerte, von denen hier das zweite zu nennen wäre, mit den beiden ersten prächtig herausgebrachten Symphonien und der unvergleichlichen Sigrid Onegin (Arie Ah Perfido und Lieder) gehören in die Reihe der Beethoven-Feiern. — Alfred Sittard brachte die Große Totenmesse von Berlioz (eine Wiederholung der vorjährigen Aufführung); auch über seine Orgelkonzerte oder den reizenden Volksliederabend seines Michaeliskirchenchors wäre nichts Neues zu sagen; um so mehr dagegen über jene kleine Auswahl aus Bachs Weltlichen Kantaten im ersten Sittard-Konzert, die man in Hamburg noch nie aufgeführt haben soll. Es handelte sich hier um die fünfte, zwölfte und den Einleitungschor aus der siebenten Weltlichen Kantate, wohinzu noch das c moll-Konzert für Violine, Oboe, Streichorchester und Cembalo kam. Unter den Solisten war zweifellos Emmy Land (vom Hamburger Stadttheater) am besten und ihr Ruf als Oratoriensängerin wird sich durch solche Leistung sehr rasch festigen müssen. Auch an einem eigenen Liederabend bewährte dieselbe Künstlerin sich vortrefflich; Lieder von Werner Wolff, die sie dabei in ihr Programm einfügte, erwiesen sich allerdings nicht als eine sehr dankbare Wahl; es fehlt ihnen, bei allem Zwingenden der modernen Ausdruckskunst, das eigentliche Element der Musik, die

Melodie. Ich müßte noch Frau Zegers-de Beyl und Ottilie Metzger-Lattermann nennen, um die schon letzthin angeführte Reihe der Sangeskünstler zu vervollständigen. Ueber ihnen allen aber stand, mit Ausnahme von Sigrid Onegin, Frau Charles Cahier, eine wahre Meisterin in jeder nur denkbaren Beziehung. Betont man dabei den hinreißenden Zauber ihrer tiefen seelischen Ausdrucks- und Ausdeutungskunst, so hat man wohl das einzigartigste Moment dieser Kunst gekennzeichnet. Man könnte über diese Kunst, ja schon über die gewählte Vortragsfolge, in der sich italienische, deutsche, schwedische, norwegische und finnische Perlen ausgesucht aneinanderreihten, eine ganze unermüdende Abhandlung schreiben. Ueber Sigrid Onegin nur so viel, daß zwei Liederabende gleich zwei Tage nach Ankündigung vollständig ausverkauft waren; und das lange vor Weihnachten, wo das letzte dieser beiden Konzerte erst im April erfolgen wird. Solche Tatsache allein schon, die sich nicht leicht in den Annalen des Musiklebens wiederholt, spricht Bände und mehr als alle Kritik. — Von der Oper, die in Uraufführungen beschäftigt war, läßt sich einstweilen nichts berichten; um so mehr dagegen von der Volksoper, die sich planmäßig in den Regionen der sogenannten Großen Oper bewegt und darin rührigsten Unternehmungsgeist zeigt. Summa summarisch zählen wir das Ergebnis desselben auf mit den Aufführungen von Hoffmanns Erzählungen, Carmen, Mignon, Tosca, dazu die Auffrischung von Heubergers alter, sogenannter Meisteroperette „Der Opernball", ein ziemlich durchsichtiger Fledermausabklatsch, doch nicht ohne musikalische Vorzüge, und die Vorführung der neuen Berliner Operette „Juschi tanzt", auf die ich verzichtete. Hierzu kamen noch mehrfache, teilweise sogar vielfache Gastspiele von Pennarini, Feinhals und Karl Armster. Was Hoffmann, Carmen, Mignon betrifft, so waren manche Eindrücke nicht zu verkennen, die auf eine gewisse Mittelmäßigkeit, auf Provinzoper hinwiesen, obwohl die musikalische und darstellerische Aufmachung in Anbetracht der vorhandenen Mittel durchaus zu schätzen ist. Die besten Stützen der Volksoper sind jetzt zweifellos Phila Wolff (Giulietta, Carmen) und Hermann Siegel, der für Rollen wie Koppelius Crespel usw. geradezu prädestiniert erscheint. Eine entzückende Leistung bot auch Grete Hartmann als Philine, während die Mignon bei Marion Matthäus, die übrigens zur Operette gehört, nicht gerade sehr glücklich aufgehoben war. Mit Phila Wolff und Siegel mußte sich natürlich auch eine glänzende Tosca-Aufführung bewerkstelligen lassen, zumal man in der Ausstattung freigebig das möglichste hinzugetan hatte. Und man verrechnete sich nicht; Tosca, die seit vielen Jahren auf unsern Spielplänen durch Abwesenheit geglänzt, gefiel ausnehmend, ohne durch ihren Verismus und Sadismus noch den abschreckenden Eindruck zu machen, in denen sie ja gelehrige Schüler unter den modernen Opernschreibern inzwischen bei weitem übertroffen haben. Man gewöhnt sich nachgerade an Kinodramatik. Oder war es wirklich die Puccinische Musik, an der man hier so ungemeine Freude empfand? Bertha Witt.

*

Leipzig. Es ist ganz merkwürdig, daß das Bestreben, einheitliche und nach bestimmten Gesichtspunkten geordnete Vortragsfolgen zusammenzustellen, bei den Violinisten keinerlei Gegenliebe findet. Nicht nur, daß lediglich auf den Effekt berechneten Virtuosenstücken ein weiter Spielraum gewährt wird, machen sich noch immer alle möglichen Bearbeitungen und vorzugsweise Konzerte mit Klavier- statt der einzig richtigen Orchesterbegleitung breit. Während man den Sangeskünstlern den Vortrag aus dem Rahmen gerissener Arien und Opernbruchstücke bis auf verschwindende Ausnahmen glücklich abgewöhnt hat, sind trotz aller Hinweise die Reformbestrebungen in bezug auf die Geiger noch immer nicht geglückt. Hier Abhilfe zu schaffen, ist nachgerade eine zwingende Notwendigkeit. Vielleicht käme man am ehesten zum Ziele, wenn der irgendwo einmal gemachte Vorschlag durchgeführt würde: Veranstaltungen, deren Programme nicht einwandfrei sind, einfach unbesprochen zu lassen. Die Violinliteratur ist so ungeheuer reich an schönen und originalen Werken, daß es wahrhaftig kein Kunststück ist, das Geeignete zu finden. — Unser einheimischer Geigenkünstler Karl Wolschke setzte sein reiches Können anerkennenswerterweise für Max Reger und Wilhelm Rinkens ein. Des ersteren Largo und Vivacissimo für Soloviolme sind trotz der Schwierigkeiten, die sie dem Verständnis ungeschulter Hörer bereiten, beinahe dankbar und für Reger fast zahm zu nennen. Eine Sonate in c moll und eine Suite für Violine und Klavier von Rinkens, beide neu für Leipzig, zeichnen sich durch wohltuende Knappheit vor der Redseligkeit so mancher ihrer zeitgenössischen Schwestern aus. Die melodische Erfindung ist reich, wenn auch nicht immer durchaus originell, die Harmonik modern und ungesucht und frei von Kakophonien. Mit weiser Mäßigung bedient sich Rinkens der Kontrapunktik, stets entwickelt sie sich logisch aus dem Ganzen, nicht aber steht sie im Mittelpunkt und läßt die Gedanken eben so nebenherlaufen. — Einen vorteilhaften Eindruck machte Andreas Weißgerber. Corelli (La Folia) und Bach (Chaconne) lagen ihm zwar weniger und wirkten etwas manieriert im Vortrag, dagegen gelang ihm das Violinkonzert in g moll von Max Bruch ausnehmend schön. Die im letzten Satz entfaltete technische Bravour und künstlerisch gezügeltes Temperament erwecken starke Hoffnungen auf später. — Steffi Koschate war eine Ueberraschung. Früher lediglich Virtuosin, kam sie diesmal nicht nur mit einem wenigstens zum Teil gut gewählten Programm, sondern ließ auch einen Blick in ihre Seele tun, an deren Vorhandensein zu glauben man bisher lediglich auf Grund physiologischer Funktionen gezwungen war. — Mehr als unerquicklich war ein Sonatenabend von Armella Bauer und Max Wünsche. Unbekümmert um den anderen ging jedes seine eigenen Wege — der Rest ist Schweigen. — Max Orobio de Castro (Violoncello) und Willem Andriessen (Klavier) spielten zwischen den Sonaten in e moll von Brahms und a moll von Grieg erstmalig eine solche in fis moll (in einem Satz) von Jean Huré. Der Komponist verblüfft durch virtuoses Raffinement der Mache und die feinen Klangwirkungen, die er den beiden Instrumenten abzugewinnen weiß. Die Gedanken sind zwar nicht gerade sehr bedeutend, immerhin aber eigenartig genug — so z. B. in der Einleitung, dem kapriziösen Scherzo und dem zart verklingenden Schluß — um das Interesse wach zu erhalten. Die Bezeichnung Fantasie wäre für das breit ausgesponnene, aus lyrischem Gefühlsüberschwang heraus geborene, poesiedurchtränkte Werk vielleicht besser gewesen. — Die beiden Künstler setzten sich mit achtungheischendem Können für die mit Schwierigkeiten aller Art gespickten Werke ein und verhalfen ihnen durch die von wahrhaft südländischem Temperament erfüllte Wiedergabe zu einem starken Erfolg. — Das Dresdner Trio entzückte ebenso sehr durch feines und ausgeglichenes Spiel wie durch den vornehmen Geschmack der Vortragsfolge: Beethovens jugendfrisches Trio in G dur (Op. 1, Nr. 2), das in Klangschönheit und Wohllaut getauchte Trio in B dur von Schubert und von Brahms das wundervolle H dur-Trio (Op. 8). — Eine Beethoven-Feier von eindringlicher Wirkung bereitete das Klingler-Quartett mit des Meisters Streichquartetten in G dur (Op. 18, Nr. 2), f moll (Op. 95) und a moll (Op. 132). Ihre Wiedergabe war — eine Selbstverständlichkeit bei dieser ausgezeichneten Vereinigung — vollendet. — Unter den Pianisten vermittelte die stärksten und nachhaltigsten Eindrücke Conrad Ansorge. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man diesem wahrhaft Großen Worte der Anerkennung sagen oder Hymnen des Lobes singen. Seine „Andachten" gehören mit Recht zum eisernen Bestand unserer Konzertwinter und bedürfen keiner Empfehlung. — Walter Kerschbaumer zeichnete sich durch technisch und klanglich auffallend fein ausgearbeitetes Spiel aus, in bezug auf Verinnerlichung und Durchgeistigung mußte man indes vorläufig den Willen für die Tat nehmen. Es war mehr ein Musizieren des Verstandes als des Herzens. Das gilt in der Hauptsache für Beethovens große c moll-Sonate (Op. 111), deren nachschaffende Interpretation durch Ansorge allerdings wohl für lange Zeit unerreicht und vorbildlich bleiben wird. Bachs französische Suite in g dur und Schuberts Fantasie-Sonate (Op. 8), sowie einige seltener gehörte Sachen von Liszt, die das Programm vervollständigten, rückten die Vorzüge des Künstlers in hellstes Licht. — Gute, wenn auch nicht immer absolut zuverlässige Technik, der Anschlag im Piano spröde und klangarm, im Forte knallig und brutal, die Tempi zum Teil recht eigenwillig: Viktor v. Frankenberg. Von den Vorträgen stand Walter Niemanns erstmalig zu Gehör gebrachte Sonate in a moll (Op. 60) im Vordergrund des Interesses. Meisterhafte Satztechnik, geistreiche Arbeit und wundervoll klingender Klaviersatz zeichnen das neue Werk des norddeutschen Klavierpoeten aus. — Cesia Dische ist unleugbar talentiert. Einstweilen erschien ihr öffentliches Auftreten jedoch verfrüht. Falscher Pedalgebrauch, harte und stechende Akzentuierung und Uebertreibung in dem Bestreben, plastisch zu phrasieren, sind ihre in der Hauptsache zu bekämpfenden Fehler. Anerkannt sei die Zusammenstellung der Vortragsfolge, die sowohl Neue (Reger) als auch Neuerer (Bartoc, Debussy) berücksichtigte. Cesia Dische war aber weder ihnen noch Beethoven und Schumann geistig gewachsen. — Franz Wagner machte trotz bedeutender Technik und guten Anschlags keine gute Figur. Die auf das Konto mangelnden Stilempfindens zu setzende Freiheit in puncto Tempo und Rhythmus mutete beinahe unmusikalisch an und machte die gutgemeinten Bemühungen um das anspruchsvolle Programm (Beethoven, Brahms) so ziemlich zuschanden. — Télémaque Lambrino veranstaltete einen Chopin-Abend ohne Freikarten! Daß er ausverkauft oder wenigstens so gut wie ausverkauft war, stellt der Beliebtheit des Künstlers in Leipzig ein gutes Zeugnis aus und spricht für die wachsende Anerkennung seiner Bedeutung. Die restlos gelungenen, wie aus einem Guß kraftvoll gestalteten Darbietungen zeugten von hoher pianistischer Kultur und wurden den mannigfachen Wesensarten Chopins voll und ganz gerecht. — Karl Friedberg steht jenseits von Gut und Böse. Die unfehlbare, sauber ausgefeilte Technik und ein Anschlag von seltener Feinheit bestechen durch die Selbstverständlichkeit und Unaufdringlichkeit ihres Gebrauches. Am wohlsten fühlt sich Friedberg in zarten, poetischen Stimmungen und seltsam schillernde Gebilde von märchenhafter und berückender Wirkung weiß er dann vor die Seele zu zaubern. Aber auch Kerniges, wie die männlich kraftvollen Rhapsodien von Brahms erfüllte er mit pulsierendem Leben. Man lernte wieder einmal an Kunst glauben.

Bernhard Egg.

*

Wiesbaden. Auch im 1. Quartal 1921 — Ueberfluß an musikalischen Genüssen! Im Staatstheater Schrekers Schatzgräber als Neuestes! Das klangschwelgerische Werk machte Aufsehen; der Erfolg für den Komponisten war sehr lärmend, doch flaute das Interesse schnell ab. Mit überzeugter Hingabe dirigierte Mannstädt; unter seiner Leitung wurde in den Theatersymphoniekonzerten Hugo Kauns vornehm empfundene e moll-Symphonie gespielt, die namentlich in dem bizarr-dämonischen Scherzo und ernstfeierlichen Adagio näher aufhorchen machte. Rich. Strauß' Domestica erlebte nach langer Zeit eine fröhliche Auferstehung. Im Kurhaus brachte Schuricht in glänzender orchestraler Fassung Debussys Das Meer, F. Delius' Stim-

mungsbilder und Schrekers „Drama-Vorspiel“, ersteres interessierte am meisten; Delius als zartsinniger „Landschafter“ sprach mehr zu Herzen; Schreker imponierte, ließ aber kühl. Vortrefflichen Eindruck hinterließ Hauseggers „Anbruch“ und aus der Tondichtung „Lebenskampf“ des jungen Fritz Theil sprach ein entschiedenes Talent. Aufführungen Mahlerscher Symphonien konnten schon als Vorbereitung auf das angekündigte Mahler-Fest gelten! Zwei bedeutsame neuere Streichquartette: eines von L. Windsperger — etwas herb und melancholisch —, das andere von Ernst Toch, lebensfroher und gefälliger im Ausdruck: jenes vom Kölner, dies vom Mannheimer Quartett ausgeführt. Ein neues Wiesbadener Quartett bildete sich aus Mitgliedern des Kurorchesters mit dem temperamentvollen Konzertmeister F. Aranyi als Primgeiger: es scheint auf bestem Weg zur Höhe. Der Konzerte hiesiger und auswärtiger bekannter und unbekannter Solisten — war Legion! Elly Ney mit einem Beethoven-Abend schoß den Vogel ab. Wagners Parsifal und Bachs h moll-Messe durch den Cäcilien-Verein gaben dem Osterfest ein besonderes feierliches musikalisches Gepräge. O. D.

Kunst und Künstler

— In *Köln* hat sich die „*Gesellschaft für Musik*“ begründet, die Musiker, Musikwissenschaftler und Kunstfreunde zum ernsten Studium moderner Musik vereinigen will. Was Kölner Musiker von modernen Werken studieren, wollen sie in freiwilliger Mitarbeit an dem begrüßenswerten Zwecke der Gesellschaft ohne jede materielle Entschädigung den Mitgliedern vorführen. Die ganze Veranstaltung trägt belehrenden, wissenschaftlichen Charakter. Kölner Komponisten werden bei den zweimal im Monat stattfindenden Aufführungen nicht vertreten sein. Die Programmbestimmung liegt in der Hand Dr. H. *Leyendeckers*, Gilbertstraße 5. (Dies scheint uns in der Tat ein gangbarer Weg zu sein, neue Musik kennen zu lernen und zu verbreiten. Vielleicht findet er Nachahmung in andern Städten.)

— Man schreibt der Tägl. R.: In dem unter dem Druck der Revolution zustandegekommenen bisherigen Einheitsverband der Musiker, dem Deutschen Musikerverband, drängen größere Mitgliederkreise nach Lösung ihrer bisherigen Zugehörigkeit zu diesem Verbande, weil seine freigewerkschaftliche Einstellung und seine Durchsetzung mit sogenannten Pfuschern den Interessen der wirklichen Fachmusiker hinderlich sind. Unter dem Namen „*Nationaler Musikerbund*“ (Bund deutscher Fachmusiker E. V.) hat sich bereits eine erhebliche Anzahl von Fachmusikern mit dem Präsidenten des früheren Allgemeinen deutschen Musikerverbandes, Kammermusiker Gustav Cords, zu einem neuen Berufsverband zusammengeschlossen. Seine Geschäftsstelle befindet sich Berlin SW. 11, Kleinbeerenstraße 3, Gartenhaus p., und vermittelt zwischen Musikveranstaltern und Musikern jegliche Aufträge kostenlos. Dieser Verband ist nicht zu verwechseln mit privaten Erwerbsunternehmungen, die sich ähnlicher Namen bedienen, aber durch provisionsweise Abzüge von den Honoraren die Lebenshaltung der Musiker beeinträchtigen. Insbesondere legt der Nationale Musikerbund Gewicht darauf, daß er nicht mit der Agentur Klockow (Deutsches Tonkünstlerorchester und Internationales Tonkünstlerorchester) verwechselt wird. Zur Förderung der vaterländisch gesinnten und wirtschaftsfriedlich eingestellten neuen Musikerbewegung bezw. des Nationalen Musikerbundes (Bund deutscher Fachmusiker E. V.) werden hierdurch alle Musikveranstalter dringend gebeten, sich nur der vorgenannten, für beide Teile kostenlosen Stellenvermittlung zu bedienen.

— (*Arbeitsgemeinschaft der Direktoren deutscher Konservatorien.*) Am Gründonnerstag fand in Dortmund im Holtschneider-Konservatorium eine bedeutsame und sehr gut besuchte Versammlung dieser Arbeitsgemeinschaft statt, deren Entstehung einer Anregung Holtschneider (Dortmund) und Niessen (Herne) zu verdanken ist. Die vielen Fragen materieller und ideeller Natur, die die Kreise unserer Musikschuldirektoren bewegen, ließen eine solche Vereinigung in der Form einer losen Arbeitsgemeinschaft wünschenswert erscheinen. Lehrerfragen, Schülerhonorare, Aufbau der Schulen, einheitliche Prüfungsordnungen wurden besprochen. Sitzungen fanden in Dortmund, Herne, Duisburg und Düsseldorf statt. Jetzt aber ging man einen entscheidenden Schritt weiter vor und tätigte die Gründung und Finanzierung einer Genossenschaft deutscher Musiklehranstalten „mit einem Gründungskapital von 500 000 Mk.“ Allseitig wurde von berufener Seite darüber geklagt, daß die deutschen Musikschuldirektoren in den Berliner Fachverbänden keine Vertretung besäßen, die neben den Berliner Lokalangelegenheiten genügend die Interessen der Musikschulen im Reiche wahrnähmen. Ein Antrag, den die Arbeitsgemeinschaft während ihrer Düsseldorfer Tagung auf Anregung Niessens (Herne) nach Berlin um angemessene Vertretung der Arbeitsgemeinschaft richtete, war z. B. bisher ohne Rückäußerung geblieben. Man war auch darüber einig, daß die Zahl der Vertreter unserer Interessen in Berlin eine viel zu geringe sei. Beklagt wurde ferner die geringe Vertretung der Interessen der Kunst im Reichswirtschaftsrat. Um dem entgegenzuwirken beschloß die Versammlung die Errichtung einer ständigen Vertretung in Berlin. Die Versammlung, zu der die Musikdirektoren aus Kiel, Hamburg, Altona, Köln, Bonn, Düsseldorf, Bielefeld, Dortmund, Braunschweig, Göttingen, Mannheim, Niessen (Herne-Recklinghausen) u. a. erschienen waren, nahm einen sehr befriedigenden Verlauf.

— (*Deutsche Musik in Esthland.*) Raymund *Kull*, der Direktor und I. Kapellmeister des esthländischen Staatsorchesters, Dirigent der großen Konzerte dieser Körperschaft in Reval und Leiter einer Reihe von orchestralen Veranstaltungen in Dorpat, weilt augenblicklich in Berlin. Raymund Kull hat sich große Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik im Auslande erworben; er war es, der in vielen Musikstädten des Ostens zuerst Werke von Max Schillings, Gustav Mahler und Hans Pfitzner zu Gehör brachte, überhaupt eine große Propaganda für die Musik neuerer deutscher Komponisten entfaltete. Sein Orchester, in Stärke von 80 Künstlern, setzt sich zu einem großen Teil aus Musikern der früheren kaiserlichen Kapelle in Petersburg zusammen; Raymund Kull beabsichtigt in nächster Spielzeit neben einem Mahler-Zyklus wiederum symphonische Werke deutscher Tondichter unserer Zeit zu bringen und hat während seiner jetzigen Anwesenheit in Deutschland Partituren von Paul Ertel, Hans Bullérian, Karl Kämpf und Kurt Hennig zur Aufführung angenommen.

— Wir erhalten die folgende Zuschrift aus *Leipzig*: Nach verschiedenen Zeitungsmeldungen soll die Frage der *Verstaatlichung des Konservatoriums der Musik zu Leipzig* eine Klärung gefunden haben. Wir stellen ausdrücklich fest, daß in dem in dieser Pressenotiz ausgesprochenen Sinne niemals mit Vertretern des Konservatoriums noch der Stadt Leipzig Verhandlungen stattgefunden haben, „nach denen eine Unterabteilung der Staatshochschule dem Leipziger Konservatorium angegliedert werden soll.“ Eine solche Regelung lehnt das Leipziger Konservatorium mit Entschiedenheit ab, denn die Zumutung, daß ein Institut von Weltruf von einer Gründung, die vorläufig ein Phantasiegebilde ist, abhängig sein sollte, wirkt direkt beleidigend. Das Leipziger Konservatorium kann eine Stellung als Unterabteilung nur als Herausforderung ansehen, die alle beteiligten Kreise, besonders auch die Studierenden, mit Entrüstung zurückweisen. — Der Senat, das Kuratorium und die Lehrerschaft des Konservatoriums. Die Vereinigung der Studierenden am Konservatorium.

— Das *Konservatorium der Musik zu Leipzig* hat nunmehr eine neue Verfassung erhalten, nach der in Zukunft die gesamte künstlerische Leitung in den Händen eines Senates liegt. Dem Senat gehören an die Professoren Paul Graener, Stephan Krehl, Operndirektor Lohse, Thomaskantor Karl Straube und Robert Teichmüller, von denen Prof. Krehl durch die Lehrerschaft als Studiendirektor gewählt wurde und am 1. April die Leitung des Konservatoriums übernommen hat. Für die geschäftliche Verwaltung wurde ein Kuratorium von 9 Personen eingesetzt, zu dessen Vorsitzendem Hofrat Richard Linnemann gewählt wurde. Auch der Rat und die Stadtverordneten werden in dem Kuratorium vertreten sein, ebenso wie die Lehrerschaft, die das Recht erhielt, einen selbstgewählten, stimmberechtigten Vertreter zu den gemeinsamen ordentlichen Sitzungen von Senat und Kuratorium sowie in die Prüfungskommission zu entsenden. Auch wurde der Lehrerschaft das Recht eingeräumt, den Studiendirektor selbst zu wählen, bei Vorschlägen für Anstellung und Entlassung von Lehrkräften, sowie allen Aufnahme- und Entlassungsprüfungen und der Ausstellung von Zeugnissen abgehender Studierender mitzuwirken. Als Vertreter wurde von der Lehrerschaft einstimmig der Organist Prof. Heynsen gewählt. Zum Vorsteher der Seminarklassen wurde Prof. Emil Paul ernannt.

— Im *Münchener Nationaltheater* scheinen üble Geister ihr Wesen zu treiben. Wir lesen in den Augsb. N. N. folgendes: „Vom Stuttgarter Landestheater wurde ein Werk eines Münchner Tonsetzers zur Uraufführung angenommen, die Oper „*Thamar*“ von Wilhelm *Mauke*, zu der die Münchner Schriftstellerin Franziska *Hager*, welche die Vorlagen zu ihren Dramen mit Vorliebe der Bibel entnimmt, das Libretto verfaßt hat. Bruno *Walter*, welcher der Kunst Maukes fremd gegenübersteht, hat das Werk für München abgelehnt. Ob und inwieweit hier persönlicher Antagonismus, Imponderabilien (Mauke war jahrelang Opernkritiker) und eine gewisse Idiosynkrasie gegen die konservative Musikrichtung des Komponisten bestimmend mitgewirkt hat, läßt sich schwer entscheiden.“ Es ist nicht Mauke allein, der unter Voreingenommenheit der Leitung des Nationaltheaters zu leiden hat, aber ihn, den heute noch hart Ringenden, trifft die unbegreifliche Gegnerschaft des Generalmusikdirektors Bruno Walter besonders stark, da er ja, wie bekannt, sein Amt als Kritiker der M. Z. niedergelegt hat. Es ist kein Geheimnis, daß Theaterleistungen gelegentlich in dem Verhalten einzelner Mitglieder starken Hemmungen bei ihren Entschlüssen begegnen. Mag sein, daß derlei im Falle Mauke mitspielt. Immerhin glauben wir berechtigt zu sein, das erste Hindernis der Anerkennung Maukes als eines dramatischen Komponisten von nicht alltäglichem Schlage in seiner Adoptivheimatstadt München bei Bruno Walter zu finden. Gewiß: Walter könnte sich hinter die Behauptung von Maukes mangelnder künstlerischer Qualität verschanzen; Hintertürchen gibt es bekanntlich immer und für jede Lage, wenn Einer nicht gerade auf den Kopf gefallen ist. Weshalb tritt aber Walter denen, die ihn und die sonderbar einseitige Gestaltung des Münchner Opernplans bekämpfen, nicht einmal offen entgegen? Die Antwort würde ihm wahrlich

nicht geschenkt werden. Das ganze System Walter sieht höllisch nach Selbstherrlichkeit aus. Dieser Ansicht einen Riegel vorzuschieben, läge nicht zuletzt in Walters Interesse selbst.

— Richard Strauß hat eine Operette geschrieben, die im Berliner Metropoltheater mit Fritzi Massary und Max Pallenberg in den Hauptrollen zur Uraufführung kommen soll. Richard der Wandelbare . . .

— Kapellmeister Fritz Volkmann ist als Nachfolger des nach München berufenen Kapellmeisters Robert Heger dem Nürnberger Stadttheater verpflichtet worden. Volkmann war Erster Kapellmeister des Stadttheaters in Münster.

— Prof. Julius Klengel, der ausgezeichnete Cellist, konnte am 23. April auf eine vierzigjährige Tätigkeit als Lehrer am Leipziger Konservatorium der Musik zurückblicken.

— Der in München wirkende Kammersänger E. R. Weiß beging am 1. Mai sein 25jähriges Jubiläum als Gesangspädagoge; die Tenöre Kirchhoff, Jörn, der Bassist Karl Braun und die Damen Onegin und Engell waren unter seinen Schülern.

— Der durch den Rücktritt des Geheimrats H. Kretzschmar freigewordene Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Berlin ist dem Ordinarius Dr. Hermann Abert in Leipzig angeboten worden. — Auch Geheimrat Prof. Dr. M. Friedländer wird, ebenfalls infolge des famosen Altersgesetzes, im Sommer d. J. seine Stellung an der Berliner Universität verlassen.

— „Das Rosengärtlein" betitelt sich die neueste Oper von Julius Bittner; das Libretto stammt wieder vom Komponisten selbst.

— Zum Zwecke der Sammlung in einem biographischen Werke über Joachim Raff, den hochverdienten deutschen Tondichter und Pädagogen, bittet die Tochter des verstorbenen Meisters, Helene Raff in München, Mauerkirchenstr. 12 I, um freundliche Belassung der da und dort verstreuten Briefe Joachim Raffs.

— Die Münchner Konzertsängerin Fanny Lehner hat in einer Reihe süddeutscher Städte mit glänzendem Erfolge gesungen und durch die prächtigen Stimmittel und warmblütige Vortragsart Aufsehen erregt.

— Die Mannheimer Pianistin Luise Schatt-Eberts hat in einem Frankfurter Klavierabend ausschließlich Werke von Waldemar v. Baußnern mit starkem Erfolg zu Gehör gebracht.

— Konzertmeister W. F. Gohlisch (Hannover) gab mit der Pianistin Gertrud Büsing einen Sonatenabend und interpretierte Werke alter Meister mit vollendeter Kunst. Gohlisch hat soeben ein symphonisches Violinkonzert beendet.

— Walter Niemanns erste Klaviersonate in a moll Op. 60 kam im vergangenen Winter durch Karl Friedberg (Rheinland, Hannover), Aug. Schmid-Lindner (München), Viktor von Frankenberg (Berlin, Leipzig, Nord- und Mitteldeutschland), Erika von Binzer (Weimar, Koburg), Luise Gmeiner u. a. mit großem Erfolg zur Erstaufführung; mit gleichem die zweite in F dur Op. 75 („Nordische", nach Jacobsens „Niels Lyerta") durch Ellen Andersson (Berlin) in Mittel- und Süddeutschland. Der Leipziger Klavierkomponist arbeitet zurzeit an einer dritten in d moll („Elegische", nach Wilh. Raabes „Versunkenen Gärten").

— Franz von Hoeßlin, der seinerzeitige Nachfolger Furtwänglers, ist auf weitere zwei Jahre dem Mannheimer Nationaltheater verpflichtet worden. Damit werden die Nachrichten von seiner Verpflichtung an die Bochum-Duisburger Bühnen hinfällig.

— Ottomar Voigt, bisher als Konzertmeister am Mecklenburgischen Landestheater in Schwerin, hat nach erfolgreichem Konkurrenzspiel zum Herbst die Stellung des Ersten Konzertmeisters am Badischen Landestheater unter glänzenden Bedingungen angenommen. Der Künstler wird in der nächsten Saison eine Konzertreise nach Dänemark antreten.

— Helene Wildbrunn hat ihren Vertrag mit der Berliner Staatsoper in einen Gastspielvertrag umgewandelt. Die Künstlerin tritt demnächst eine Kunstreise nach Italien und Südamerika an.

— Die Aschaffenburger Liedertafel veranstaltete unter Leitung von H. Kundigraber am 16.—18. April mit hervorragenden Solisten eine große und best gelungene Beethoven-Feier, die stürmischen Beifall fand.

— Kapellmeister H. Burkhard in Donaueschingen leitete am 17. April ein vom Musikverein gegebenes Beethoven-Konzert, das sich der Förderung durch S. D. den Fürsten Fürstenberg zu erfreuen hatte und begeisterten Beifall fand. Einen einleitenden Vortrag hielt Prof. Dr. W. Nagel (Stuttgart). W. Rehberg spielte das Es dur-Konzert hervorragend gut. Das Orchester war aus Dilettanten der Stadt gebildet.

— Städtischer Musikdirektor P. Scheinpflug (Duisburg) plant vom 1. bis 3. Juli im Rahmen der Duisburger städtischen Konzerte die Veranstaltung eines, den Modernen gewidmeten Musikfestes. Während des Festes sollen u. a. Schönberg (Gurrelieder), Bruckner (7. Symphonie) und Mahler (Lied von der Erde) zur Aufführung kommen.

— Die Dresdner Philharmoniker haben in Schweden eine glanzvolle Aufnahme gefunden, und die Prophezeiung einer großen Zeitung in Malmö, wo das erste Konzert stattfand, daß die ganze Reise für das Orchester einem Triumphzug gleichen würde, scheint sich zu erfüllen. In einigen Orten gestalteten sich die Aufführungen zu besonders lebhaften Kundgebungen für die deutsche Kunst. Auf mehreren Rathäusern prangte neben der schwedischen auch die deutsche Flagge.

— Die Vereinigung der Kammermusikfreunde mit ihrem Leiter Musikdirektor Otto Seelig bringt mit ihren diesjährigen Frühlingsveranstaltungen ein so reichliches Programm, wie es sich nur eine Stadt mit einer Kammermusiktradition wie Heidelberg leisten kann. Im Laufe des April und Mai werden vom Stuttgarter Wendling-Quartett in 5 Konzerten die sämtlichen Beethoven-Quartette zu Gehör gebracht, denen sich noch je ein Konzert des Wiener Rosé-Quartetts und des Böhmischen Streichquartetts anschließen sollen.

— Die ausgezeichnete Erfurter Konzertsängerin Cläre von Conta (Sopran) machte in Gotha, Leipzig, Kassel, Karlsruhe, Krefeld, Darmstadt, Mannheim, Stuttgart usw. mit ihrer Kunst starken Eindruck.

— Dr. Hermann Suter wird im nächsten Winter als Direktor der Musikschule und des Konservatoriums in Basel zurücktreten.

— In „Straßburg" findet vom 27. bis 31. Juli ein „Congrès générale de Musique sacrée" statt, der allem Anschein nach eine großartige Veranstaltung werden wird. Kardinal Dubois, Erzbischof von Paris, hat sein Erscheinen zugesagt. (Dann kann es ja nicht fehlen!)

— Zu dem in Vorbereitung befindlichen großen Bach-Feste in Paris äußert sich der hervorragende französische Musikgelehrte Ch. M. Widor über „unseren heiligen Vater Bach" . . . Und der war doch auch nur ein Boche . . . Freilich: die toten Boches haben sogar die Franzosen gerne.

Erst- und Neuaufführungen

— Das 51. Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" findet in den Tagen vom 13. bis 18. Juni in Nürnberg statt. In zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammerkonzerten und einem Chorkonzert sollen folgende Werke aufgeführt werden: Wilhelm Petersen, Symphonie c moll; Otto Taubmann, Symphonie Op. 31; Heinrich Sthamer, ein Märchenbild für großes Orchester; Heinz Pringsheim, Rondo für kleines Orchester; Joseph Rosenstock, Ouvertüre zu einem heiteren Spiel Op. 5; Fritz Brandt, Streichquartett a moll; Ernst Krenek, Streichquartett; Heinrich Kaspar Schmid, Quintett für Blasinstrumente Op. 28; Otto Straub, Sonate für Cello und Klavier F dur Op. 1; Karl Salomon, sechs Lieder für Bariton mit Orchester; Wilhelm Middelschulte, Chromatische Fantasie und Fuge für Orgel; Max Ettinger, „Weisheit des Orients" für Soli, gemischten Chor und Orchester Op. 24; Heinrich Kaminski, Psalm 69 für Chor, Tenorsolo und Orchester; Erwin Lendvai, drei Männerchöre aus dem Zyklus „Flamme" Op. 26; ferner Lieder mit Klavierbegleitung. Am 13. Juni wird die Stadt Nürnberg zur Begrüßung des Vereins eine Aufführung der Oper „Ein Fest zu Haderslev" von Robert Heger darbieten und endlich soll, wenn es sich ermöglichen läßt, im Rahmen des Festprogramms am 16. Juni die Uraufführung von Max Wolffs Oper „Frau Berthes Vespergang" stattfinden. Festdirigenten sind Robert Heger und August Scharrer. Die Hauptversammlung des A.D.M.V. wird am Freitag, den 17. Juni abgehalten.

— Die Uraufführung der Oper Leo Kählers, „Lombardische Schule" wurde in Nürnberg mit lebhaftem Beifall begrüßt.

— In München gelangte A. Wohlmuths Lustspiel „Die Krähen" mit der Musik von W. Courvoisier zur Uraufführung. Ein Sonderbericht ist uns noch nicht zugegangen.

— „Der Zaubergeiger", eine Märchenpantomime von Hans Grimm, wurde in München unter starkem Beifall zum ersten Male gegeben.

— Emil Peeters hat zu Tirso di Molinas: „Don Gil von den grünen Hosen" eine ausgeführte Musik für Orchester komponiert. In dieser neuen Fassung wird der „Don Gil" im Mai am Bochumer Stadttheater (Dr. Saladin Schmitt) erstmalig aufgeführt. Eine Orchestersuite aus dieser Musik hatte unter Leitung des Komponisten stürmischen Erfolg trotz all dem Neuartigen und Ungewohnten der Peetersschen Schreibart, die sich in den Bahnen Schönbergs und Schrekers bewegt; Bewunderung erregte die 16stimmige „Fuge in grün".

— Anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens des Altenburger Landestheaters (ehemaligen Hoftheaters) ging dort Parsifal erstmalig in Szene. — Auch im Stadttheater Greifswald wurde Wagners Bühnenweihfestspiel mit Berliner, Dresdner und Magdeburger Gästen unter großem Erfolg aufgeführt. — In Stuttgart ist das Landestheater von der löblichen Gepflogenheit, das Werk nur zu Ostern zu geben, leider zurückgekommen. Es muß eben jetzt alles herhalten, Geld zu machen . . .

— „Der Tänzer Unserer Lieben Frau", eine Legende nach altem Text von Franz Johannes Weinrich, Musik von Bruno Stürmer, kam am 22. April im Stadttheater Krefeld zur Uraufführung.

— M. Ravels komische Oper „L'heure espagnole" hatte in Brüssel bei ihrer Erstaufführung großen Erfolg.

— (Leipziger Ur- und Erstaufführungen.) Ein Klaviersextett in h moll des in Leipzig lebenden Wieners Kurt Kern kann man als wertvolle Bereicherung der Kammermusikliteratur ansprechen. Der bisher unbekannte Komponist ist eine poetische, von romantischem Geist erfüllte Natur und besticht sowohl durch starkes Können, als auch starkes Empfinden. Blühende melodische Erfindung, in ihrer Sangbarkeit und Glut stellenweise von geradezu italienischer Prägung, leicht süßlichen oder aus zweiter Hand empfundenen Wendungen aber nicht immer aus dem Wege gehend, aparte Harmonik, prachtvoll

klingende Instrumentation und ausgesprochener Sinn für architektonische Gliederung sind als bemerkenswerte Vorzüge zu buchen. Einige befremdliche Längen und scheinbar unmotivierte Glieder dürften vielleicht weniger auf einem Mangel an formaler Schulung als einem Vergreifen der Tempi von seiten der Ausführenden beruhen. Die Wiedergabe des besonders rhythmisch recht schwierigen Werkes durch E. Wollgandt (Violine), C. Herrmann (Viola), Prof. J. Klengel (Violoncello), W. Schreinicke (Klarinette) und A. Rudolph (Horn) war hervorragend; den Klavierpart exekutierte Hans Beltz mit sicherer Beherrschung des Technischen, ohne indes in bezug auf Klangsinn und Elastizität des rhythmischen Gefühls höchsten Anforderungen zu genügen. Der ausgezeichnete Violinist Gustav Havemann, der mit Recht einen verdienten Ruf als uneigennütziger Vorkämpfer moderner Musik genießt, und der Pianist Joseph Schwarz hoben eine neue Sonate für Violine und Klavier in C (Op. 56) von Paul Graener aus der Taufe. Melodisch weit gespannte Bögen, eigenartig kühne Rhythmik und Harmonik, strenge und gediegene Arbeit, starke Gestaltungskraft und eine weltentrückte, von tiefer Sehnsucht und leidenschaftlichem Ernst erfüllte, in wundervoll zarten Lyrismen und gegensätzlichen Stellen von dramatischer Belebtheit sich äußernde Stimmung zeichnen das Werk aus. Ein Streichquartett „Expressionata" von Sigfrid Karg-Elert hat die Form einer freien Improvisation. Es zeugt von einer auf innere wie äußere Eindrücke unheimlich reagierenden Sensibilität und einer eruptiven und explosiv sich entladenden Phantasie, sowie meisterlicher Satztechnik, hinterläßt aber infolge hypermodernen Gehabens in bezug auf komplizierteste Rhythmik und Harmonik und lediglich ergrübelter und konstruierter melodischer Erfindung einen befremdlichen Eindruck. Warm werden kann man bei solcher Art Musik wohl kaum; im Gegenteil, man ist froh, wenn die artifiziell aufgepeitschten Nerven durch den Schlußpunkt wieder zur Ruhe kommen. Seine Leipziger Erstaufführung erlebte das Streichquartett Op. 1 von Hermann Scherchen. Es scheint, als ob die freiwillige Beschränkung auf die vier Streichinstrumente im Verlauf der Komposition als mehr oder weniger lästiger Zwang empfunden wurde. Davon abgesehen, geht von dem Werk eine ungemein starke Wirkung aus, die von dem Komponisten noch ganz Besonderes erwarten läßt. Der bedeutendste ist der zweite Satz, ein von einem krausen Humor erfülltes Scherzo, zu dem ein weicher und seelenvoller Mittelteil einen wundervoll ergreifenden Gegensatz bildet. Die Erkenntnis der Persönlichkeit Hermann Scherchens ist durch diese Aufführung um einen wertvollen Zug bereichert worden. Um die beiden letztgenannten Werke machte sich das Schachtebeck-Quartett (H. Schachtebeck, A. Witter, Alb. und Alfr. Patzak) verdient.

Bernhard Egg.

— In Grünberg (Schlesien) gelangten sechs Stücke mit Orchester aus Armin Haags komischer Spieloper: „Die gepanzerte Braut" (Dichtung von Werneck-Brüggemann) zur Uraufführung.

— Friedrich E. Kochs Oratorium „Die Sündflut" (Verlag von D. Rahter) erlebte seine wohlgelungene erfolgreiche Erstaufführung durch die Thilosche Chorvereinigung in Berlin unter stürmischem Beifall. (Sündflut? Sintflut?)

— Das Schweriner Streichquartett brachte zur deutschen Uraufführung ein neues Streichquartett des in Vordingborg lebenden dänischen Komponisten J. L. Emborg. Es ist betitelt: „Oktober" und fand in der Schweriner Presse einstimmigen Anklang. Weiter brachte dasselbe Quartett (Führer: Ottomar Voigt) das Klavierquintett des jungen Karlsruher Komponisten Arthur Kusterer zur Aufführung, ein schönes Werk, das allgemeine Beachtung verdient.

— Die Violinsonate Op. 14 von Arthur Kusterer erlebte in Berlin ihre Uraufführung durch Ottomar Voigt und Emil Reiser. Diese neueste Kusterersche Schöpfung hat viel Schwung, besonders in den Ecksätzen, der Mittelsatz verrät den kundigen Tonsetzer, dessen Oper „Casanova" im Mai im Stuttgarter Landestheater zur Uraufführung kommen wird.

— Ein bisher völlig unbekanntes Violinkonzert in E dur von Tartini wurde von dem Musikhistoriker Clemens Meyer in der ehemaligen Großherzoglichen Bibliothek in Schwerin aufgefunden und mit einer stilreinen Klavierbegleitung versehen. Der Geiger Ottomar Voigt hat es in Berlin zur Uraufführung gebracht. An der Echtheit des wertvollen Konzertes ist nicht zu zweifeln, es ist eine Bereicherung der Violinliteratur.

— In Leipzig hatte die Uraufführung von P. Graeners Violin-Klavier-Sonate durch G. Havemann und Jos. Schwarz Erfolg.

— Der Berliner Tonkünstlerverein bringt in seinem 4. Konzert mit zeitgenössischen Werken eine dreisätzige Suite für vier Holzbläser und Streichquintett von Bruno Stürmer zur örtlichen Erstaufführung.

— Hugo Kauns Oratorium „Mutter Erde" gelangte nun auch in Dortmund am 7., 8. und 9. Mai unter Holtschneiders Leitung zur Aufführung. Desselben Komponisten „Märkische Suite" wurde in Aachen unter Leitung von Dr. Raabe aufgeführt und konnte denselben unbestrittenen Erfolg registrieren, wie bei den zahlreichen vorangegangenen Aufführungen.

— Des in Bad Ems gebürtigen, seit 1908 in Aachen lebenden Geigers und Bratschisten Emil Röhrig neuestes Werk, ein an den Dirigenten, den Solisten und das Orchester hohe Anforderungen stellendes Konzert für Viola und Orchester, gelangte in Aachen zur erfolgreichen Uraufführung. Röhrig ist den Aachenern durch seine symphonischen Dichtungen, Ouvertüren und Männerchöre seit Jahren bekannt. Das Bratschenkonzert wird seinen Namen auch ins übrige Deutschland tragen. Es hat drei durch Thematik, Rhythmik und Instrumentierung wohl voneinander geschiedene Sätze (Allegro agitato, Langsam, Allegro con brio) und zeichnet sich sowohl durch sein neuzeitlich anmutendes klangliches Gewand, als auch durch seine gesunde und blühende Melodik aus. Dr. Raabe war ihm ein vollkommener Ausdeuter, Konzertmeister Leo Fischer der Meister seines Instrumentes, wie das Werk ihn verlangt, und das Städtische Orchester ein sich dem Neuen hingebungsvoll widmender Klangkörper.

R. Zimmermann.

— In Gotha fand die Uraufführung eines Violinkonzertes von E. Bohnke lebhafte Anerkennung.

Vermischte Nachrichten

— Rechtzeitig erscheint zum Reger-Feste in Breslau das erste Heft der „Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft" im Verlage von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart. Wir machen unsere Leser auf die M. R.-G. und ihre Mitteilungen aufmerksam, an denen namhafte Schriftsteller im Interesse der Reger-Bewegung mitarbeiten.

— Der in Leipzig tagende Verein deutscher Musikalienhändler stimmte der Herabsetzung des Sortimenter-Aufschlages auf 10 Prozent für Noten zu. Er beschloß auch, die nächste Hauptversammlung von „Kantate" auf die Leipziger Frühjahrsmesse zu verlegen.

— Antikritik. Die Philharmon. Gesellschaft zu Chemnitz beschwert sich über Angaben im Musikbriefe aus Chemnitz 1921 S. 193 Sp. 1, die Kapellmeister Steffen betreffen. Obwohl unser Korrespondent Herrn Steffens Befähigung in keiner Weise angezweifelt, sondern nur betont hat, daß „der junge, aufstrebende Künstler" seinen Vorgänger noch nicht erreiche, konstatieren wir, dem Wunsche der Ph. G. entsprechend, daß die Chemnitzer Tageskritik Herrn Steffens Leitung zwar mit höheren Lobsprüchen bedacht, aber auch z. T. Tatsächliches seiner Stabführung getadelt hat. Vergl. Allg. Ztg. Chemnitz v. 15. April 1921.

— Unter dem Titel „Paganinis Geigenhaltung" veröffentlicht demnächst Siegfried Eberhardt bei Fürstner in Berlin eine Entdeckung von Bedeutung für die Geigerwelt. Eine bisher übersehene Grundbedingung der Violintechnik, die eine virtuose Beherrschung des Instrumentes ermöglicht, die Lagerung der Geige an der Schulter, wird hier zum erstenmal erfaßt und lehrbar gemacht.

— Der Ménestrel hat für seine Berichterstattung schon eine neue Landkarte fertig, auf der auch die „Pays Rhénans" mit der Stadt Sarrebruck erscheinen. Billiges Vergnügen!

— Aus den offiziellen Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde geht hervor, daß die Durchführung der für den Sommer dieses Jahres geplanten Festspiele unvorhergesehenen Schwierigkeiten begegnet, so daß es noch nicht feststeht, ob und in welchem Umfange in diesem Jahre Festspiele in Salzburg werden stattfinden können. Die Schwierigkeiten liegen in der Haltung der Salzburger Bevölkerung. (!!)

— Wir entnehmen der von Paul de Wit (Leipzig) herausgegebenen ausgezeichneten Zeitschrift für Instrumentenbau folgende beachtenswerte Ausführungen Martin Hildebrandts (Charlottenburg) in der Hoffnung, daß unsere Leser sie nach Möglichkeit verbreiten werden. Treffen sie doch den rechten Ton gegenüber der ekelhaften deutschen Unsitte schamloser Gschaftlhuberei, wie sie jetzt schon wieder Mode wird:

„Roi Albert. Wer die Eintragungen des Patentamtes in die Liste der Warenzeichen verfolgt, der gewinnt dadurch einen Ueberblick darüber, womit die Leute Geschäfte zu machen gedenken und welche Wege ihnen dazu geeignet erscheinen. Dabei ist mir aufgefallen, daß es in Deutschland, trotz der übeln Erfahrungen, die wir in den jüngsten Jahren mit unserer Weltbrüderlichkeit gemacht haben, immer noch Leute gibt, die nicht so viel Stolz aufbringen, sich auf ihr Volkstum zurückzuziehen, und besser zu fahren meinen, wenn sie sich mit fremden Federn schmücken. Da gibt es beispielsweise in Sachsen einen Ort Brunndöbra, in dem die Musikinstrumentenindustrie zu Hause ist, und nicht weit davon liegen Georgenthal, Untersachsenberg, Klingenthal und andere Ortschaften, von denen aus man ebenfalls die Welt mit Ziehharmonikas, Geigen, Flöten, Pfeifen, Zithern, Gitarren, Trompeten usw. versorgt. Allen Firmen, die dort ansässig sind, ist es eigentümlich, daß sie ihre Warenzeichen aus englischen und französischen Wort- und Satzbildungen bestreiten. So hat sich die Firma Joseph Fischer in Brunndöbra jüngst das Sprüchlein „My home is my castle" und das Wort „Naughty boy", die Firma G. A. Doerfel ebenda „Doerfel from ocean to ocean", Johann Schunk, ebenda „The Tower", Louis Meisel, ebenda „Ball master", Ernst Herold in Georgenthal „Playhouse Fame", Gustav Spranger in Klingenthal „Dancing Master" als Warenzeichen eintragen lassen, während eine in Untersachsenberg-Georgenthal ansässige Firma: C. A. Seydel & Söhne sich mit dem Wortzeichen „Cloches d'Argent" und „Roi Albert" mehr auf die französisch-belgische Seite gelegt hat. Es ist daraus wohl ohne weiteres ersichtlich, daß sich diese ganze Industrie auf den Export ihrer Erzeugnisse nach Frankreich, Belgien, England und Amerika eingestellt hat und gut zu fahren meint, wenn

sie nach dem Grundsatz verfährt: „Wess' Brot ich esse, dess' Lied ich singe." Ich will ihr daraus an dieser Stelle keinen Vorwurf machen; denn dieses Blatt ist kein Blatt für nationale Propaganda, sondern ein Blatt zur Klärung der Meinungen über die Mittel und Wege zum geschäftlichen Erfolge. Wie ich persönlich darüber denke, das gehört also nicht hierher. Wohl aber die Frage, ob eine solche Politik der Selbstverleugnung des eigenen Volkstums — und den Herrschaften in Klingenthal, Georgenthal, Brunndöbra usw. wäscht doch kein Regen die Tatsache ab, daß sie biedere Sachsen sind — eine geschäftlich kluge und einträgliche ist? Die guten Leute werden das behaupten und ihre Erfahrungen dafür ins Feld führen, denn sonst steckten sie ihr bißchen Deutschtum ja nicht in die Tasche, paradierten nicht mit dem „Roi Albert" und prunkten nicht mit englischen Vokabeln und Redensarten. Denn sich prostituieren und nichts dabei gewinnen, das tun die Leute nicht, die nach dem Grundsatz des „Non olet" handeln und — wie man in Sachsen sagt — verdienen mit dem großen F schreiben. Dennoch bin ich anderer Meinung. Der nämlich, daß sie nicht nur das deutsche Ansehen im Auslande und insonderheit bei jenen Völkern schädigen, die uns mit einem geradezu sadistischen Haß verfolgen, sondern auch ihren eigenen Nutzen auf das gröblichste verkennen. Aus folgenden Gründen: Wenn etwas unbestritten ist in dieser Welt, so ist es die Tatsache, daß Deutschland in der Musik die führende Stellung einnimmt. Unsere Musikhochschulen waren vor dem Kriege von Ausländern übervölkert. Unsere Tonkünstler in der ganzen Welt vom höchsten Ansehen. Namen wie Bach und Beethoven haben in der Welt nicht ihresgleichen. Das kommt auch dem deutschen Instrumentenbau zugute. An nichts reibt sich die ausländische Konkurrenz so stark wie an ihm, wie jüngst erst ein Trara der Londoner Pianofortefabrik von Chappel & Co. Limited erwiesen hat, das die Zeitschrift für Instrumentenbau in Leipzig in ihrer Nummer vom 15. Januar als „lächerliche und plumpe Reklame" nach Verdienst behandelte. Von aller Welt ist ihr nur die deutsche Fabrikation der Dorn im Auge. Aus solchen Tatsachen nichts anderes herzuleiten, als deutschen Musikinstrumenten fremdländische Marken aufzudrücken, ist eine Kurzsichtigkeit, die nicht gut übertroffen werden kann. Es ließe sich darüber reden, wenn alle Welt auf dem erhabenen Standpunkt eines Marquis Posa stände, der von sich sagte, er sei ein Bürger derer, die da kommen werden. Aber wie weit die Welt davon entfernt ist, darüber hat der unglückselige Krieg auch den verranntesten Weltverbrüderungsschwärmern die Augen geöffnet. Alles da draußen ist erst Volk und dann noch lange nicht Mensch. Wir nur leben immer noch unter dem Fluche unserer geistigen Zerrissenheit, aus der wir uns, mangels eines Vaterlandes, in ein Weltbürgertum hineinzuretten suchten, das nur in unserer Einbildung vorhanden war. „Bleib, wo du bist!" Mit Füßen tritt man uns zurück in unsere Landesgrenzen, stößt man uns in die Heimat, die nur in unseren Liedern, nicht in unserem Empfinden lebt. Weh dir, daß du ein Deutscher bist! Und ob du auch dein Deutschtum von dir würfest, dein Land verraten möchtest, wie Petrus seinen Herrn und Meister, es nützt dir nichts. Nur noch verächtlicher wirst du dafür behandelt. Du kommst nicht heraus aus deiner Haut. Du mußt sie dir notgedrungen daraufhin ansehen, was du an deinem Leibe trägst und wie du damit vorwärtskommst. Und wenn du deine Augen dafür öffnest, dann wirst du einsehen müssen, daß dir der Himmel viel mehr in deine Wiege gelegt hat als den andern, und du bisher ebensowenig wie die Brunndöbraer, Klingenthaler usw. auf die Schätze achtest, über die du verfügst. Du kannst dich sehen lassen in der Welt. Du mußt es ihr nur zeigen. Wir sind zertreten! Ja! Wir müssen unser ganzes Leben von neuem aufbauen. Alles will man uns nehmen. Eins aber kann uns keine Macht der Erde entringen: Unser Können. Unseren Fleiß. Unsere Genügsamkeit. „Germania docet!" Alles muß zu unseren Füßen sitzen, was etwas lernen will. Sind wir verhaßt, unsere Arbeit, unsere Leistungen sind gefürchtet. Aber die Welt kann ohne sie, und darum ohne uns, nicht leben. Und das zwingt sie, das deutsche Volk zu achten. Wir brauchen nichts, als unserer selbst bewußt zu sein. Nur mit dem Pfund zu wuchern, das uns der Himmel gab. Wir brauchen das, was von uns in alle Länder geht, nur als unsere Arbeit, als deutsche Arbeit, als deutsches Erzeugnis für aller Augen erkenntlich zu machen, und die Zukunft ist uns sicher. Aber der gerechtesten Verachtung geben wir uns preis, wenn unsere Feinde, die uns versklaven wollen, auf einem Stücke deutscher Arbeit, und sei es das geringste, lesen dürfen: **Roi Albert!**"

— Berichtigungen. Im Zwischenspiel aus J. Herbsts „Ahasver" (nach Hamerling von Aug. Eigner), das wir in der Beilage zu Heft 13 der „N. M.-Z." mitteilten, finden sich mehrere Versehen, die der Setzerei und dem Verfasser, nicht aber der Schriftleitung zur Last fallen. Das Manuskript wurde wie der Korrekturabzug rechtzeitig verschickt. Ausgeblieben ist im Drucke neben den oben mitgeteilten literarischen Angaben die Widmung des Werkes: „Der edlen Förderin moderner Tonkunst Frau Adelayda v. Heintschel in Wien in größter Verehrung". Die zahlreichen Versehen im Notentexte konnten beim Drucke nicht berücksichtigt werden, da der Komponist die Korrektur viel zu spät zurücksandte. — In A. Weidemanns Aufsatz zum Posaunen-Problem muß es S. 222 Sp. 2 Z. 19 (Heft 14) heißen: man höre aus dem ff ein fp.

Schluß des Blattes am 3. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 26. Mai, des nächsten Heftes am 9. Juni.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 17

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.—.

Inhalt:

Hundert Jahre Freischütz.

Ein Gedenkblatt zum 18. Juni 1921. Von Bertha Witt.

In eine Zeit, die absolute Selbstbesinnung des Deutschtums fordert, Zusammenschluß aller nationalen Kräfte und Zusammenraffen jener Güter, die uns kein Feind rauben kann, fällt das Freischütz-Jubiläum besonders glücklich hinein. Eben weil es sich bei dieser Oper um ein Stück Deutschtum handelt, aus dem heute in und nach der Zeit nationaler, politischer, moralischer Zerrüttung eine fast noch größere Eindringlichkeit zu uns spricht, als damals vor hundert Jahren, der Zeit des Aufbaues und des allmählichen, wenn auch noch unsagbar gehemmten Aufstiegs. Nicht die Zauberflöte, nicht die Meistersinger, die beide mit dem Freischütz um die Palme der deutschesten Oper ringen, können diesem Werke den Rang streitig machen, der sich so zwingend aus seinem Inhalt ergibt und seine einzigartige Bedeutung festgestellt hat. Es ist das Einzigartige an diesem Kunstwerk, daß es zu einer Erscheinung im deutschen Kunstleben aufwuchs, die seine Urheber vorher weder ahnten, noch beabsichtigten. Man könnte hier beide im wahrsten Sinne des Wortes Werkzeuge einer höheren Kraft, Verwirklicher einer Idee nennen, deren Werdeprozeß zum Teil außerhalb ihnen und weit höher lag, als sie selbst ahnten.

Das ist es, was dem Freischütz jene eigenartige Bedeutung für uns gibt, die ihn selbst vor den Musikdramen Wagners noch immer als ein Besonderes, an sich nicht zu Uebertreffendes hinstellt. In der ganzen Musikliteratur hat es überhaupt nichts gegeben, was dem Freischütz in seiner gesonderten Beziehung gleichzustellen wäre, und von Mozart bis zu Wagner finden wir nichts, dem man in irgend einer Hinsicht einen so bedeutungsvollen Platz zuerteilen, eine so überwältigende Wirkung nachsagen könnte, wie diesem Freischütz. Beethovens Fidelio ausgenommen. Zwar hat der Fidelio in eben jenen den Freischütz kennzeichnenden Beziehungen keine Parallele bieten können, hat als die weniger volkstümliche, denn klassische, aristokratische Oper vor dem auf romantischem Boden gewachsenen Freischütz in der Würdigung der großen Massen stark zurücktreten müssen, was aber nicht hindert, daß der Fidelio in musikalischer Beziehung immer noch die Oper der Opern, die einzige sein wird, für die man bedenkenlos den halben Wagner opfern könnte, was bei dem Freischütz schwerlich der Fall sein würde. Schwankungen und Nachlassungen in der Wertschätzung, wie man sie zeitweise sehr bedenklich in den Spielplänen der Theater zum Ausdruck kommen sieht, wird man hier allerdings nicht überschätzen dürfen; der Freischütz sitzt dem Deutschen längst viel zu tief in Fleisch und Blut, als daß er nicht nach jeder längeren Vernachlässigung eine um so siegreichere Auferstehung feiern müßte, die seine Wertschätzung, wie sich noch immer erwiesen, nur fördern kann.

Es darf als unnötig empfunden werden, den ganzen Werdegang der Oper, ihre siegreiche Wanderung über die deutschen und auswärtigen Bühnen noch einmal wiederholen zu wollen. Lediglich neue Gesichtspunkte im Verein mit einer gedrängten Uebersicht mögen sich zweckmäßig in die Betrachtung einfügen, die wir dem Jubiläum der Oper gewidmet haben.

Schon als Weber bei einem süddeutschen Aufenthalt im Jahre 1810 Apels Gespensterbuch in die Hand bekam, beschäftigte ihn der Freischützstoff. Mehrere allerdings ziemlich erfolglose Opern hatte er damals bereits in die Welt hinausgeschickt, und zwischen dem ersten Freischütz-Gedanken und seiner späteren Wiederaufnahme liegen außer dem Ergebnis der Umarbeitung einer früheren Oper „Silvana“, als achte und neunte Bühnenmusik Webers der „Abu Hassan“ und das „Oesterreichische Feldlager“, ursprünglich „Wallensteins Lager“; außerdem die Kantate „Kampf und Sieg“ auf den Sieg bei Belle-Alliance und als Ergebnis einer durch die Freiheitskämpfe und Siege hervorgerufenen Stimmung die Vertonung von Körners „Leyer und Schwert“. In diesen Musiken war der Quell begeisterten Deutschtums stärker hervorgesprudelt denn vorher, und hier fand sich, im Verein mit der Romantik, die eigentliche Grundlage, auf der erst der Freischütz, wie er ist, wachsen konnte. Als ein anderer, sagt Bulthaupt, ernster, gereifter, mit liebevollerer, stärker empfindender Seele, kehrte Weber im Jahre 1817 zu der Quelle zurück.

Kaum in Dresden angekommen, hatte Weber die Bekanntschaft des Dichters Kind gemacht, und nach Niederschlagen aller Bedenken, die sich aus der Zeitanschauung heraus gegen den Freischützstoff regen mußten, innerhalb zehn Tagen das fertige Textbuch in Händen. Die Idee, den Freischütz für eine Oper zu benutzen, war Webers Verdienst, das Textbuch dagegen eine an sich vollkommen eigene, selbständige, von der Apelschen Erzählung ganz unabhängige Arbeit des sonst unbedeutenden Dichters Kind. Zwar war es teilweise Webers Begeisterung, die ihn fortriß, wie denn auch Webers Einfluß und Beteiligung an der Dichtung nachgewiesen ist. Kind betrachtete trotzdem immer seine Dichtung als Hauptverdienst des Erfolges, war auch nur schwer zu bewegen, das als seine ureigenste Eingebung dastehende Vorspiel, mit dem er den damaligen abergläubischen Bedenken am besten begegnen zu können meinte, zu streichen, hätte nicht Webers bühnenkundige, mit den Forderungen der Bühne vertraute Braut hier ihren entscheidenden Einfluß durchgesetzt.

Durch äußere Umstände bedingt war der Freischütz diejenige Oper, an der Weber die längste Zeit arbeitete. Obgleich er den fertigen Text schon am 3. März 1817 empfing und glücklich fühlt, wie ihm die „Melodien ordentlich zuquöllen“ schrieb er die erste Note doch erst am 2. Juli. Aber in diese ganze scheinbar untätige Zeit fällt das innere Werden und Wachsen des Werkes, das er dann später, trotz vieler und langer Unterbrechungen, als ein fertiges Ganzes zu Papier bringen konnte. Max Maria von Weber weist auf die fast korrekturfreie Niederschrift von Webers Partitur-Manuskript des Freischütz hin, das schon in der Handschrift wie ein Werk aus einem Gusse erscheint. Die erste niedergeschriebene Note gehört übrigens in das Duett des zweiten Aktes zwischen Agathe und Aennchen, da sich Weber im Hinblick auf seine Braut durch die Gestalt des heiteren der beiden Mädchen besonders angezogen fühlt. „Das Aennchen, das so ganz deine Rolle wäre, zieht mich vor

allem an, und muß unwiderstehlich diese zuerst komponieren, wobei du mir immer lebhaft vor Augen schwebst," schreibt er an Lina, nachdem er sie vorher auf die „Jägerbraut", wie die Oper anfangs hieß, schelmisch recht eifersüchtig zu machen versucht.

„Ein Mädchen, dessen Liebreiz ich hier nicht zu erzählen imstande bin, hat mich ganz gefesselt. Nur sie lebt in meiner Phantasie, jeden Augenblick schwebt ihr Bild mir vor. Mit glühender Liebe umfasse ich sie, und auch ihre Gegenliebe scheint mir gewiß, denn sie geht mit mir schlafen und verläßt mich keinen Augenblick. Ja, sie hat ihres Vaters Haus verlassen, um mir ganz anzugehören. In ihrer Blöße ist sie zu mir gekommen, ich will sie mit meinem Herzblut nähren, und kleiden mit dem Besten, das ich habe. Sie hat eine unwiderstehliche Neigung zum Theater, und ich will ihr dazu verhelfen, obwohl ich alle Gefahren kenne, die ihr da drohen. O meine geliebte Agathe, wirst du mir treu bleiben, rufe ich oft aus! Ja, es ist wahr, die verdammte Jägerbraut spukt mir recht im Kopfe, und wie es mir immer geht, wenn ich so eine Riesenarbeit vor mir sehe, so verliere ich anfangs allen Mut und verzweifle fast daran, es zu Stande zu bringen, und komme mir wie ein Ochs vor, dem nichts einfallen will. Es geht aber dann doch immer am Ende, und diese so oft bewährte Erfahrung tröstet mich."

Immerhin geht es langsam. Nur jenes Duett und die Arie Agathens sind beim Schlusse des Jahres 1817 fertig und eine Szene (Nr. 2) skizziert. Bis Ende 1818 muß Weber die Arbeit ganz ruhen lassen, und eigentlich erst im Herbst 1819 geht es mit Volldampf vorwärts, als die verschobene Eröffnung des Berliner Schauspielhauses, für die der Freischütz in Aussicht genommen war, wieder eine Unterbrechung eintreten ließ. In den Mai 1820 fällt dann die Vollendung der Oper mit dem Finale II. Akt am 6. und der Ouvertüre am 13. Fast gleichzeitig wurde der Klavierauszug fertig, und schon am 8. Mai waren Partitur und Stimmen nach Berlin abgegangen. Graf Brühl, der Berliner Theaterbevollmächtigte, hatte nur eins an dem Werk auszusetzen, und das war der Titel, den er in die ursprüngliche Bezeichnung als der zweckentsprechenderen und ausdeutungsvolleren umgewandelt wissen wollte, wozu Weber sich allerdings erst nach langem Zögern entschloß. Nunmehr wurde der „Freischütze" gegen ein (später allerdings erhöhtes) Honorar von 80 Friedrichd'or, von dem der Dichter Kind 60 Dukaten erhielt, Eigentum der Berliner Hofbühne.

Die Eröffnung des Schauspielhauses zog sich indessen hin bis zum 26. Mai 1821. Weber, sobald er mit der Freischütz-Uraufführung im Mai rechnen konnte, dachte nun auch an die Verbreitung der Oper und bot sie schon im März 1821 dem Hamburger Theater an, das sich aber in bezug auf sein konservatives Opernpublikum zunächst abwartend verhalten und an der Berliner Aufnahme konstatieren wollte, ob eine Beschäftigung mit der Oper sich lohnte. Eifriger griff die Braunschweiger Bühne, noch vor der Berliner Aufführung, zu, indes aber auch andere Bühnen das Abwarten vorzogen.

In Berlin selbst wurde dem Erscheinen des Freischütz schon im voraus eine Bedeutung zugemessen, wie sie ziemlich beispiellos dasteht. Das Berliner Musikwesen stand ganz unter dem Einfluß des allmächtigen, vom Hofe begünstigten Spontini mit seiner tiefen Verachtung des germanischen Kunstlebens, seiner an Größenwahn grenzenden Selbstvergötterung. Gegen ihn, in dessen Berufung man geradezu einen Akt der Reaktion gegen die deutsche Nationalitätsidee erblickte, im Freischütz ein Gegengewicht finden zu können, war die Hoffnung der deutschen Partei — eine Hoffnung, die in Webers rein deutscher Richtung wohl begründet, gleichwohl aber durch die mäßigen Erfolge seiner früheren Opern immerhin ziemlich illusorisch war. Die denkbar günstigste Förderung fand jedoch Weber beim Grafen Brühl, konnte er auch nicht alles erreichen, was ihm zu einer vollkommenen Verwirklichung seines Werkes notwendig schien. Vollstes Verständnis wurde ihm aber durch die Künstler entgegengebracht, so wenig Zeit ihnen die Vorbereitungen für Spontinis Olympia auch ließen, schon sich den neuen Aufgaben völlig zu widmen; demnach opferten sie die ihnen verbliebenen kurzen Mußestunden gern dem beliebten Weber, sich durch seine Leitung, sein kluges Eingehen auf die Individualität jedes einzelnen in ihre neue Aufgabe bereits hineinzufühlen. Weber selbst komponierte in Berlin noch, Brühls Wunsch zufolge, der allerdings mehr der sich der Agathe gegenüber zurückgesetzt fühlenden Vertreterin des „Aennchen", Demoiselle Eunicka entsprang, die Romanze mit anschließendem Rondo „Einst träumte meiner selgen Base", wozu er sich vor der Bekanntschaft mit der jugendlichen Sängerin nicht gern hatte verstehen wollen. Nach dem verrauschten Augenblickserfolg, den Spontinis Olympia nach 42 aufreibenden Proben davongetragen, konnte Weber endlich am 21. Mai die Freischützproben beginnen, die seine Künstler, je mehr ihnen die unvergleichliche Schönheit der urdeutschen Oper aufging, in eine immer größere Begeisterung hineinsteigerten. In 16 Proben, die früheren Einzelstudien mit den Solisten abgerechnet, war die riesige Arbeit vollendet, die nur der ermessen kann, der Gelegenheit hat, ein wenig eingehend hinter die Kulissen einer Opernbühne zu schauen. Auf zwei sogenannte Sitzproben — Aufführung in Konzertform — folgten vier Generalproben, davon die beiden letzten als vollständige Aufführungen, mit Kostümen und allen Dekorationen. Am 12. Juni waren alle Vorbereitungen beendet, und da die Aufführung jetzt endgültig für den 18. Juni bestimmt war, so konnte man den Künstlern nach allen enormen Anstrengungen noch einige Tage mehr der so nötigen Ruhe und Sammlung gönnen, als es sonst im Theaterbetrieb üblich zu sein pflegt. Weber selbst, für den der Freischütz jetzt sich zu so eigenartiger Bedeutung ausgewachsen hatte, daß es irgend ein Kompromiß des Erfolges nicht geben konnte, sondern nur vollständigen Sieg oder vollständige Niederlage, war so ruhig, daß er noch am Morgen der Aufführung sein großes Konzertstück in f moll vollenden konnte.

Inzwischen begann das musikalische Berlin stundenlang das neue Schinkelsche Haus zu belagern. Am meisten vertreten war die Jugend, die Trägerin jener deutschen Gesinnung, mit der man vor wenigen Jahren begeistert den geheiligten preußisch-deutschen Boden von welschen Schmarotzern reingefegt hatte. Auch heute galt es eine deutsche Schlacht zu schlagen. Anfangs, trotzdem die Weberschen Melodien die deutsche Zuversicht mächtig emportrugen, blieb die Stimmung unentschieden, denn es war zu vieles in Musik und Handlung zu neu, vom alten Brauch zu sehr abweichend, als daß man es gleich in den richtigen Gesichtswinkel hätte bringen können — unglaublich für uns, die wir uns den Freischütz gar nicht anders vorzustellen vermöchten. — Aber dann ein II. Akt folgte Agathens „Leise leise, fromme Weise" mit jenem überwältigenden Abschluß „All meine Pulse schlagen", über den Weber einst ganz im Anfang geschrieben, daß er immer noch nicht „das Feuer, die Sehnsucht, die Glut erreichen könne, die ihm dunkel dazu vorschwebe" — und mit diesem wundervollen Geschmeide aus Webers Perlenschrein großer Arien war der Sieg entschieden. Im übrigen wird man bei Max Maria von Weber die ausführliche Schilderung dieser ersten Aufführung nachlesen können. Der Erfolg war beispiellos und äußerte sich in jubelnden Kundgebungen und in einem Regen von Blumen, Kränzen und Gedichten; und seinem „vielgeliebten Freund und Mitvater" Kind konnte Weber schreiben: „Viktoria können wir schießen. Der Freischütz hat ins Schwarze getroffen."

Dennoch fielen einige bittere Tropfen in diese volle Schale des Erfolges: E. T. A. Hoffmanns fratzenhafte Entgleisungen und eine zwar gut gemeinte, Weber jedoch tief verletzende Ausspielung gegen Spontini. Außerdem versagte die Berliner Kritik, namentlich die der Musiker vom Fach, zum erheblichen Teil, und diesmal stand das Urteil des Publikums, des „Volkes", über dem Urteil des Kothurns; rasch und instinktmäßig, wie die Künstler der Berliner Oper zuvor, erkannte es die Bedeutung der neuen Oper. Weber konnte es seinem „tiefergriffenen Gemüt nicht versagen", in einem Aufsatz in der Vossischen Zeitung den Künstlern, Chor- und Orchestermitgliedern, dem Grafen Brühl und den „edlen Bewohnern Berlins" für ihre Teilnahme an seinem Werke seinen Dank auszusprechen und sich hier gleichzeitig von jener Ausspielung gegen Spontini reinzuwaschen. Der Freischütz erzielte noch bis Ende des Jahres 17mal ein gedrängt volles Haus in Berlin, und Ende 1822 erlebte er bereits die 50. Aufführung. Am 26. Dezember 1840 konnte die 200. Vorstellung in Berlin vor sich gehen, und bis 1885 war die Oper zum 500. Male über die Bühne Berlins

gegangen. Obwohl Weber einen ähnlichen Erfolg später nicht wieder erreichte, so hat doch, meint Geiger, „vielleicht kein Komponist den Berliner Geschmack so beherrscht, wie dieser Schöpfer der deutschnationalen romantischen Oper; gerade der Freischütz mit seiner Mischung von Gruseln und Lebenslust, Humor und Frömmigkeit entsprach so völlig dem Berliner Wesen, mit seinen Wiederholungen und seiner langsamen Entwicklung paßte er recht in die bedächtige Art der Zeit."

Aber während ganz Berlin die Freischützweisen auf der Straße pfiff, ergingen sich die Vertreter der Musik und Literatur in den widersprechendsten Anschauungen. Die offizielle Tageskritik erkennt die Bedeutung von Webers Meisterwerk zwar im allgemeinen durchaus, weiß jedes Moment in der Arbeit zu würdigen, kann aber dennoch meist einige Bedenken nicht unterdrücken und ist im allgemeinen sehr bedenklich, der Oper eine lange Zukunft vorauszusagen. Eigentümlich erscheint es uns heute, daß man sie in so mancher Beziehung immer mit heute gänzlich vergessenen Opern verglich; in Hamburg zog man hierzu z. B. immer mit großer Vorliebe Kuhlaus „Räuberburg" an. Eine eigenartige olla potrida von Verständnis und größter Verständnislosigkeit leistete sich E. T. A. Hoffmann in seinem ausführlichen Bericht in der Vossischen Zeitung. Wie so viele nur die Wolfsschlucht-Szene für das ausschlaggebende Moment hielten, dem die Oper ihren Erfolg verdanke, so bezeichnet auch er diesen Teil als den „Gipfel der Oper". Den Text erklärt er für ein Produkt der ausgearteten Romantik, die gegenwärtig den literarischen Geschmack beherrsche, und teilt dabei Seitenhiebe auf diese Richtung aus, — man denke, derselbe Hoffmann, mit dem die Romantik ihre absonderlichsten Bahnen ging, derselbe Hoffmann, der bei Stahely seinen phantastischen Spuk trieb und die Teelöffel tanzen, die Kaffeekannen ein Ave Maria beten ließ! Dieser Hoffmann hätte die Entartungen der Romantik wahrlich wo anders suchen dürfen. Die Musik beurteilt er stark unterschiedlich, bekennt aber, daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die deutsche Oper geschrieben wurde, als Fidelio und Freischütz. „Weber, so scheint es, habe alle in unzähligen Liedern und Instrumentalkompositionen zerstreuten Strahlen seines erstaunenswerten Genies kühn in einem Brennpunkte gesammelt, denn mit allen seinen längst berühmten Eigentümlichkeiten finden wir den interessanten Geist hier wieder. Neuheit in Form und Ausdruck, Kraft und Keckheit, ja Uebermut in den Harmonien, seltener Reichtum der Phantasie, unübertroffene Laune, wo es gilt, bewundernswerte Tiefe in den Intentionen, und alle diese Eigenschaften mit dem Stempel der Originalität bezeichnet, dies sind die Elemente, aus denen Weber sein neuestes Werk gewebt hat." Dieses Urteil schwächt er im Verlaufe der Besprechung wieder ab, und seine Beurteilung der einzelnen Nummern der Oper mutet uns heute oft geradezu eigentümlich an; endlich kann er sich nicht versagen, Spontinische Anklänge in der Musik zu finden, wie denn Hoffmann sein ganzes Urteil überhaupt in den Gesichtswinkel seiner überschwenglichen Spontini-Begeisterung bringt. Weber, der Kritiken sehr tiefen Einfluß auf seine Stimmung zu gewähren pflegte, empfand das Ganze als eine arge Kränkung, um so mehr, als er das Doppelgesicht, das diese Hoffmannsche Besprechung trug, nur zu gut durchschaute.

Da eine Kränkung Webers nicht in Hoffmanns Absicht lag, es ihm anderseits aber nicht möglich war, seinen Standpunkt Spontini gegenüber plötzlich zu Webers Gunsten abzuändern, so hätte er besser getan, eine Kritik hier gar nicht abzugeben. Seinem Urteil gegenüber wirkt dasjenige, das der alte Zelter an Goethe über den Freischütz abgab, ziemlich harmlos, und wenn Tieck die Oper das „unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne getobt ist", nannte, so ist das eine Anschauung, die nur ihren Urheber, nicht den, dem sie gilt, bloßstellt. Moritz Hauptmann schreibt ein Urteil, das für ihn, den strengen Formalisten, immerhin nicht unverständlich, wenn auch an und für sich für einen Musiker, für den die Musikentwicklung nicht stillstehen darf, beschämend ist. „Es bleibt ewig etwas Dilettantisches an Weber, darum ist's immer albern, ihn mit in die erste Reihe zu stellen. — Es gibt (beim Freischütz) viel zu sehen, zu hören, gewiß auch viel Schönes und manches sehr Schöne. Daß dieses oft so mangelhaft in der Form und so brockenweis geboten wird, fällt dem Kunstverständigen wohl sehr bald auf, wird aber vom großen Publikum noch gar nicht gefühlt." Armer Hauptmann! Und nun erst Laube, in seinem Fach ein so bedeutender Mann, in der Musik jedoch nur ein alberner Schwätzer. „Carl Maria von Weber, ein braver, ehrlicher Mann, der sogar ein sehr gescheidter Mann gewesen sein soll, der ist der bare Ausdruck alles Philistertums geworden mit seinen lyrischen Reizen und all seinem übrigen gemachten, poesielosen Wesen. Weber hat die Oper auf lange Zeit rückwärts bewegt."

Zu so mancherlei Aerger für Weber kamen später noch ernstliche Differenzen mit Kind, die sehr bald zu einem völligen Zerwürfnis führten. Es handelte sich da nicht um die Honorarfrage allein, die bei dem Erfolg der Oper in eine ganz andere Beleuchtung gerückt war, denn Kind war mit 60 Dukaten abgefunden, Webers Einnahmen steigerten sich jedoch, wenn sie auch den enormen Summen gegenüber, die die Theater mit dem Freischütz erzielten, kläglich genug waren. Das freie Schaffen des Künstlers wurde eben damals noch mehr wie heute als eine Sache persönlichen Vergnügens und persönlicher Gefahr angesehen, für das man kaum verpflichtet war, danke zu sagen, geschweige denn etwas zu zahlen, das Tantiemewesen, mit dem es ja auch heute noch hapert, überdies noch nicht eingeführt. Die Künstler mit hohen Gagen zu speisen, war selbstverständlich; Komponisten und Dichter warf man ein Almosen hin, ohne daß ein Theaterdirektor sich dessen geschämt hätte. Immerhin war Weber insofern noch besser daran, als er den Freischütz an zahlreiche Opernbühnen verkaufen konnte — im ganzen hat ihm der Freischütz bei Lebzeiten 4657 Taler gebracht —, während Kind sein Textbuch nur einmal, und zwar vom Komponisten, bezahlt bekam. Ein späteres Geschenk Webers wies er beleidigt zurück, um so mehr, als er sich an dem Gelingen des Werkes überhaupt das größte Verdienst anmaß und über die Musik stets ziemlich wegwerfend, desto lobpreisender aber über seinen Text zu urteilen pflegte. Dies gab übrigens Anlaß zu einem amüsanten, gegen Kind gemünzten Vergleich. Man hatte nämlich herausgefunden, daß die berühmte Sixtinische Madonna in Dresden mit Carl Maria von Webers Zügen versehen war, während das Jesuskind den Kopf von Kind zeigte. So schwebten beide in den Himmel der Unsterblichkeit: „Maria" das „Kind" tragend.

Was aber immer die Hauptsache war, — der Erfolg der neuen Oper war in Berlin so festgestellt, daß bald kein Theater in Deutschland ohne den Freischütz mehr denkbar war. Zwar war es ein Erfolg mit Unterschied, mit Einschränkungen, von allerlei gewaltsamen Eingriffen modifiziert. Denn schon von der K. und K. Hofoper in Wien, der zweiten Bühne, die sich den Freischütz gesichert hatte, weiß man, wie hier, in dieser Metropole der Musikintelligenz, durch die dreimal heilige Zensur und aus Rücksicht auf den Kaiser, der das Schießen nicht hören konnte, die Oper zugerichtet war, so daß Weber, als er bald nach Wien kam, voll Entsetzen an seine Gattin schrieb: „Ich begreife nicht, wie die Oper gefallen konnte." Und doch erregte sie einen Jubel, der dem Berliner Erfolg nicht das mindeste vorausgab. Wie man auch hier das spezifisch deutsche Moment in der Oper begriff und zu schätzen wußte, das verrät die Besprechung aus Wien in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

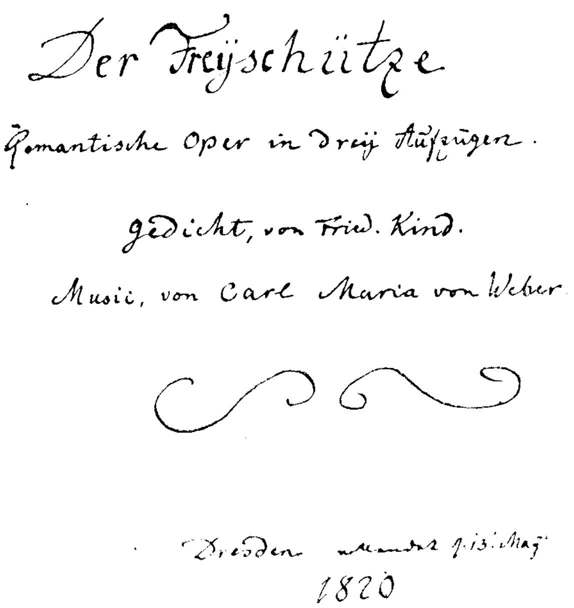
„Wunder über Wunder! In unserer mit Recht verrufenen Afterkunst-Periode, in einem Zeitpunkte, wo nur musikalische Seiltänzerei, sinnloses Tongewirre und abgedroschene Klingklangs-Tiraden auf Beifall rechnen zu können schienen, hat Webers Freischütz einen eminenten Sieg davongetragen und einen Enthusiasmus hervorgebracht, der bei jeder Wiederholung gleich der ins Tal rollenden Lawine sich vergrößert und Deutschlands Tonsetzern dadurch das erfreulichste Prognostikon stellt, daß sie nur etwas recht Gediegenes zu liefern brauchen, um in ihren Landsleuten das durch italienische Leckerei eingestellte bessere Selbstgefühl, wenn auch etwas gewaltsam, aufzurütteln und den unverdorbenen Sinn für das einzig Wahre und Schöne aus seinem lethargischen Schlummer zu wecken."

Wie in Wien, so erging es dem Freischütz in Kopenhagen, wo man ihn schon bald nach der Berliner Aufführung zum Geburtstage der Königin verlangte; nur die Eingriffe, die man

in den Text vornahm, und die Uebersetzung zogen die Aufführung bis zum 26. April 1822 hinaus. Um die Teufelsmaske des Samiel etwas zu mildern, hatte man ihn als das böse Fatum, den Rächer und Vergelter des Bösen hingestellt und als Gegenstück zu ihm Titania als Beschützerin der Unschuld zitiert. „Titania in den böhmischen Wäldern, nach dem Dreißigjährigen Krieg!“ schreibt Weber. „Nun, wer weiß, vielleicht hat sie wieder Händel mit Oberon gehabt und den Krieg als Marketenderin mitgemacht; ja am Ende ist — die Gustel von Blasewitz — Titania gewesen!“ Dieser so häufig Anstoß erregende Samiel, den um die Seelenruhe der Untertanen so sehr besorgte Zensurgemüter nur ungern zitierten, zeigt, wie berechtigt jene Bedenken gewesen waren, die Weber und Kind im Anfange ihrer Zusammenarbeit so stark beschäftigt hatten.

Im übrigen gibt es wohl keine Oper und überhaupt kein Werk in der Musikgeschichte, das sich von berufenen und unberufenen Händen so unglaubliche Eingriffe und eine so vielfältige Verballhornung gefallen lassen mußte, wie eben der Freischütz, dessen Sieg unbestritten war, den jeder kennen lernen wollte, und den sich doch jeder nach Geschmack und Belieben zurechtstutzte, wie es ihm Mittel und Zweck erwünscht machten. Das Aergste leistete hierin Paris, das schon sehr bald nach der erfolgreichen deutschen Oper griff, die denn auch eine der wenigen deutschen Opern ist, mit denen sich fremde Nationen ziemlich dauernd beschäftigt haben. Aber das deutsche Meisterwerk wurde bei seiner Aufführung am 7. Dezember 1824 im Pariser Théatre lyrique ausgepfiffen, hingemordet, beschimpft, grausam in die dritte Versenkung gestoßen, wie Castil-Blaze, der Uebersetzer, berichtet, der dennoch nun nichts Eiligeres zu tun hatte, als den Freischütz noch ärger zu zerpflücken und die zerschnittene Partitur so zusammenzuleimen, daß ein die Franzosen sehr ergötzender „Robin des bois“ daraus wurde, der nun 327mal als das Werk eines gewissenlosen Dreimäderlhausvorahners über die Bühne ging. Der Erfolg ermutigte Castil-Blaze, alsbald die Euryanthe einer ähnlichen verbessernden Manipulation zu unterziehen, und als Weber zwei Jahre später nach Paris kam, um dem gewissenlosen Ausbeuter das Handwerk zu legen, konnte er nicht einmal etwas ausrichten; denn so unglaublich schlecht bestellt war es damals um den Schutz des geistigen Eigentums und die Urheberschaft.

Welch ein Gefühl für den Komponisten, durch Castil-Blazes Gewissenlosigkeit den Freischütz in Paris so beliebt zu sehen, daß, wie Heinrich Heine in Berlin spottete, die Hunde auf der Straße den „Jungfernkranz“ bellten. Hector Berlioz, ein glühender Verehrer, ja Wahlverwandter Webers, wollte später gutmachen, was Paris zuvor am Freischütz gesündigt; er veranlaßte Pacini, eine getreue Uebersetzung zu schreiben, und komponierte zum Dialog die nötigen Rezitative, da in der Großen Oper der gesprochene Dialog unmöglich war. Die Pariser



Verkleinerung des autographischen Titels.

Habitués waren aber nicht anspruchslos genug, um an dem Reiz der Einfachheit und frischen Natürlichkeit der Oper Geschmack zu finden, und wie später Wagner sich dem Jockey-Klub beugte, so wurde jetzt der Bauerntanz zum Opfer gebracht und mit Hilfe der „Aufforderung zum Tanz“ ein Ballett zusammengestoppelt, ohne das es in Paris eben nicht ging. Aber dank der aller Romantik baren Wesensart der Franzosen und dank der unglaublich langweiligen Rezitative Berlioz' vermochte es die Oper nicht im mindesten auf den Erfolg des einst so unglaublich glücklichen „Robin“ zu bringen, wenn auch ein Teil der Kritik sich durchaus begeisterte und der „Charivari“ sogar meinte, die Große Oper habe sich ein Verdienst damit erworben, diesem in seinem Vaterlande verkannten Meisterwerke ein Asyl gewährt zu haben!! Uebrigens hat Richard Wagner jene denkwürdige Pariser Freischütz-Aufführung sehr ausführlich beleuchtet. Weber hatte also recht, als er sagte: „Ich bilde mir ein, daß das Sujet in Paris niemals Anklang finden werde.“

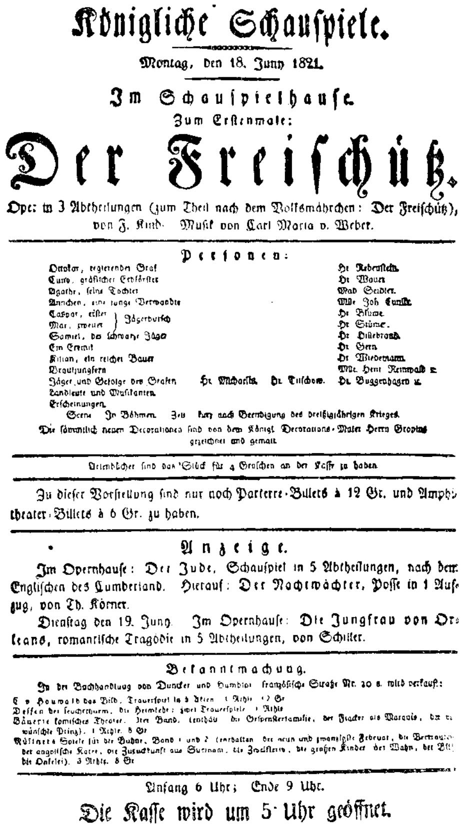
Den romanischen Nationen ist der Freischütz denn auch nie ganz verständlich geworden. Um so mehr schätzte man ihn in Rußland, wo er geradezu als Volksoper gelten durfte, obgleich er nach der ersten Aufführung 1824 in Petersburg auf dem russischen Theater verboten wurde; 1825 findet man ihn aber schon in Moskau. In Riga (1823) war sein Erfolg dermaßen überwältigend, daß die ganze Intelligenz der alten deutschen Stadt überhaupt nur noch in der Freischütz-Sprache redete, so wie sonst allgemein Schillers Dramen als Fundgrube für geflügelte Worte herhalten mußten. „Samiel hilf!“ wurde der übliche gesellschaftliche Entsetzensschrei, „Bei den Pforten der Hölle!“ die Bekräftigung eines Versprechens. „Konnt' ich das zu hoffen wagen?“ rief man bei einer angenehmen Ueberraschung, und kam es einmal darauf an, ein Auge zuzudrücken, meinte man großzügig: „So etwas sieht ein Gescheidter gar nicht.“ Ein im Klub verspäteter Gatte kam reuig mit der Entschuldigung heim: „Schwach war ich, doch kein Bösewicht;“ und die liebevolle Gattin beschloß die endliche Versöhnung mit der Frage: „Doch hast du auch vergeben den Vorwurf, den Verdacht?“ — „Die süße Stimme ruft,“ sagte der Tenor, wenn er zum Duett ans Klavier trat, und als freundschaftlicher Warnungsruf flirierte das: „Schieß nicht, ich bin die Taube!“ Ja, es heißt, daß selbst Frauen, die keineswegs an der Möglichkeit zweifeln, daß auch ein ungeladenes Gewehr losgehen könnte, im Freischütz ohne Wimperzucken tapfer drei Schüsse aushielten.

Derlei Kuriositäten könnte man ein ganzes Register aufzählen; tauchten doch schon bald nach Erscheinen der Oper Freischütz-Westen, Freischütz-Bier und dergl. Dinge auf, die immer ein Zeichen für die Popularität eines Werkes sind. In Paris trugen sogar die eleganten Damen rot und schwarz gestreifte Freischützkleider. Noch sprechender sind zweifellos solche Erscheinungen, wie jene dreifache Freischützaufführung in Duderstadt durch eine reisende Schauspielergesellschaft 1823, da man zu einem Gesang, der schlecht genug gewesen sein mag, „die sämtlichen Musikstücke, von denen man keines fortlassen wird, auf dem Klavier“ vortragen ließ, wie der Theaterzettel meldet. Das Wandertheater Obstfelder gab den Freischütz sogar nur einfach als Schauspiel; „da die Musik nur die Handlung stört, so wird dieselbe weggelassen“, sagt der Zettel. Anderwärts wieder strich man den Text, wie in New Orleans und in Sidney, wo man gelegentlich eines Feiertags den Freischütz als „Sacred Music“ gab. Ja selbst in Paris wurde damals der „Chasseur diligent“, der schon mit lästiger Aufdringlichkeit an allen Ecken und Enden der Boulevards und im Bois widerhallte, auf religiöse Texte in den Kirchen gesungen. („Chrétien diligent, devance l'aurore; à ton Sauveur encore, adresse tes chants. Ave Maria, gratia plena. La, la la, la, la la, la lalala etc.“

Wo man aber Paris nicht viel vorausgab in der sorglosen Revidierung des Freischütz, das war England, wo Weber, als er hinüberkam, um seinen Oberon aufzuführen, die Beliebtheit der Freischütz-Melodien förmlich als Landplage ausgebreitet fand. Fast ein halbes Dutzend Londoner Theater wetteiferte in der willkürlichen „Verbesserung“ der Oper, und alle hatten ihr Publikum. Daß man im Opera-House deutsche Volkslieder wie „Drunten im Unterland“ einfügte, war gar nichts (war doch

selbst in Deutschland viel später noch ein Theodor Wachtel nur mit Mühe davon abzubringen, in Lohengrins und Elsas Brautnacht das „Gute Nacht du mein herziges Kind“ einzulegen), und demgegenüber war es auch nicht zu verwundern, daß die Agathe (in England übrigens Agnes) anstelle des wegbleibenden Duetts im II. Akt den trivialen Gassenhauer sang: „War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwei.“ Bei dem Tiefstand des englischen Theaters, wo der Menschheit Würde noch keineswegs in die Hand des Künstlers gegeben schien, durfte man sich eben über nichts wundern. Im Opera-House begnügte man sich wenigstens, außer den genannten Entgleisungen, damit, nur das Duett zwischen Max und Agathe nach einer andern Komposition zu singen; die Bearbeitung für Drury Lane aber hatte von Webers Original fast nichts mehr übrig gelassen. In Covent Garden ließ man sogar ganz munter eine Nixe aus dem schottischen Hochlande auf die Bühne spazieren und einen Clown als Gastwirt auftreten. Im Lyzeum wurde der Jungfernkranz und das Duett der beiden Mädchen gesprochen. Und doch hatte das alles die Oper so ungemein populär gemacht, daß Weber sich in London vorkam wie der Zauberlehrling, der Geister gerufen hatte, die er nicht mehr los wurde und er sich zuletzt förmlich in eine haßvolle Erbitterung gegen sein eigenes Werk hineinsteigerte. Eine wahre Freischütz-Manie überströmte England. Es gab Freischützbearbeitungen für alle Instrumente, von Harfe und Posaune an bis zur Maultrommel, und vom Oratorium bis zum Leierkasten standen Freischütz、nummern auf dem Repertoire. Der unmusikalischste Bürger der unmusikalischsten Nation pfiff Töne, den Melodien des Freischütz ähnlich; Travestien und Parodien erschienen, immer ein beredtes Zeichen für die Popularität eines Werkes.

Mit der Verbesserung des Theaterwesens, vor allem endlich mit dem Urheberschutz, verschwinden nach und nach zwar die am Freischütz verübten Frevel, wenn auch immer noch die Wolfsschlucht ein Objekt blieb, das erfinderische Regisseure zur Verwirklichung ihrer Einfälle benutzen konnten. Nachdem das frühere Wien nichts von der unchristlichen Erscheinung des Samiel hatte wissen wollen, konnte man sich hier etliche Jahrzehnte später in dem Aufgebote eines gewaltigen, aber illusionszerstörenden Gespensterapparates gar nicht genug tun. Samiel erschien „als eine vom Scheitel bis zur Sohle rotgekleidete Fratze, welche Lachen erregte; im Hintergrunde walzten etliche Teufel und umschlichen den Kugelherd. Als wilde Jagd senkten sich aus den Soffiten leibhaftige berittene Männer raketenschwingend herab, von Max und Kaspar fast mit Händen zu greifen. Schließlich kutschierte noch die rote Siegelstange auf einer Art Velozipped über die Bühne, welche nur noch ein Chaos von Rauch und Funken bildete“. Mit einem natürlichen Wasserfall, der mit seinem Rauschen Musik wie Dialog übertönte, hat man es auch, und zwar ziemlich glücklich, in Hamburg versucht. Gustav Mahler dagegen schaltete in Wien wieder alle gespenstischen Erscheinungen aus und beseitigte damit unbedenklich die durchaus notwendigen Illustrationen zu einer Musik, die die Szene so unvergleichlich charakteristisch ergänzt. Und doch sind eigentlich die Sünden jener pomphaften Opernhäuser vom Schlage der Berliner und Wiener noch größer, in denen die Agathen, ähnlich wie das Gounodsche Gretchen, „mit seidenen Schleppkleidern und goldenen Armbändern heimisch sind, und wo selbst die arme verrückte, in der Einöde umherirrende Dinorah in Samt und Atlas mit goldbeschnürten hochhackigen Stiefelchen einherschreitet“. Solche Regisseur- und Primadonnenlaunen — denn auch letztere sind nicht immer ganz schuldlos — sollte man, auch wenn eine Oper schließlich nur Theater ist, nicht dulden. Denn eine Agathe oder ein Gretchen, die nur die Theaterprinzessin herauskehrt, beleidigt kaum mehr als jene, die die Agathenarie mit Trillern und Kadenzen verziert und sie ganz willkürlich nach ihrem Belieben in Tempo rubato bringt, wie man es von bedeutenden Sängerinnen in Paris hören konnte. Wenn solche verwöhnte Damen glauben, auch die Meisterwerke der Musik seien nur dazu da, um eine Folie des Primadonnenruhms abzugeben, so sollten ihnen die Berufenen solche Ansicht durch Einimpfung einer würdigeren Kunstauffassung abgewöhnen und die hundert Fesseln, von denen sich der Opernkünstler auf der Bühne schon beengt sieht, noch straffer ziehen. — Die nach der Berliner Uraufführung rasch einander folgenden Freischütz-Aufführungen in den verschiedenen Städten sind in Reclams Freischützbuch fast vollständig aufgeführt; doch vermißt man Prag darunter, das eine sehr gute Aufführung mit der damals am Anfange ihrer Laufbahn stehenden Henriette Sontag brachte, die Weber zwar noch „etwas gansig“ fand. In Wien konnte sich die große Schröder-Devrient als Agathe einsetzen. In Braunschweig konnte man von Januar bis Juni 1822 schon 14 Aufführungen feststellen, in München folgte auf die erste am 15. April schon am 5. Mai die fünfte. „Aus allen Vierteilen der Stadt drängt sich das Volk zum neuen Kgl. Hoftheater, und Wallfahrer aus Augsburg und dem entlegenen Regensburg langten an, um an dem Guß der Wunderkugeln und der Arie der Agathe Aug und Ohr zu ergötzen.“ Und so war es überall. In Hamburg zählte man beim 50jährigen Jubiläum des Freischütz die 360. Aufführung. Außer in Berlin konnte Weber selbst noch in Prag die 50. Aufführung erleben, und zwar schon im Dezember 1822. In Neuyork brachte die Musikgesellschaft Arion 1870 eine Monstre-Vorstellung des Freischütz, und die Einführung in Italien verdankt die Oper einer Sängerin des Hamburger Theaters, die mit ihrem Vortrag der Agathen-Arie den Wunsch nach Bekanntschaft mit der Oper erregte. Die erste Agathe, Frau Seydler-Wranitzky in Berlin, sang diese Partie im ganzen 91mal, und wo wäre eine glückliche Besitzerin eines dramatischen Sopran denkbar, die diese Partie nicht gesungen hätte? Selbst die schwedische Nachtigall, Jenny Lind, als sie noch am Anfang ihrer Laufbahn stand, träumte von keiner Aufgabe mehr, als der Agathe; ihrer Veranlagung gemäß wurde allerdings später gerade diese Rolle diejenige, in der die große Künstlerin teilweise stark enttäuschte.


Königliche Schauspiele.

Montag, den 18. Juny 1821.

Im Schauspielhause.

Zum Erstenmale:

Der Freischütz.

Oper in 3 Abtheilungen (zum Theil nach dem Volksmährchen: Der Freischütz), von F. Kind. Musik von Carl Maria v. Weber.

Personen:

Ottokar, regierender Graf	Hr. Rebenstein.
Cuno, gräflicher Erbförster	Hr. Wauer.
Agathe, seine Tochter	Mad. Seidler.
Annchen, eine junge Verwandte	Mlle. Joh. Eunike.
Caspar, erster } Jägerbursch	Hr. Blume.
Max, zweiter } Jägerbursch	Hr. Stümer.
Samiel, der schwarze Jäger	Hr. Hillebrand.
Ein Eremit	Hr. Gern.
Kilian, ein reicher Bauer	Hr. Wiedemann.
Brautjungfern	Mlle. Henr. Reinwald u.
Jäger und Gefolge des Grafen	Hr. Michaelis. Hr. Tischow. Hr. Buggenhagen u.
Landleute und Musikanten.	
Erscheinungen.	

Scene: In Böhmen. Zeit: kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.

Die sämmtlich neuen Decorationen sind von dem Königl. Decorations-Maler Herrn Gropius gezeichnet und gemalt.

Textbücher sind das Stück für 4 Groschen an der Kasse zu haben.

Zu dieser Vorstellung sind nur noch Parterre-Billets à 12 Gr. und Amphitheater-Billets à 6 Gr. zu haben.

Anzeige.

Im Opernhause: Der Jude, Schauspiel in 5 Abtheilungen, nach dem Englischen des Cumberland. Hierauf: Der Nachtwächter, Posse in 1 Aufzug, von Th. Körner.

Dienstag den 19. Juny. Im Opernhause: Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in 5 Abtheilungen, von Schiller.

Bekanntmachung.

In der Buchhandlung von Duncker und Humblot, französische Straße Nr. 20 a. wird verkauft:

E. v. Houwald das Bild, Trauerspiel in 5 Akten. 1 Rthlr. 12 Gr.
Dessen der Leuchtthurm, die Heimkehr: zwei Trauerspiele. 1 Rthlr.
Bäuerle komisches Theater. 3ter Band, (enthält: die Gespensterfamilie, der Fiaker als Marquis, der gewünschte Prinz). 1 Rthlr. 8 Gr.
Müllners Spiele für die Bühne, Band 1 und 2 (enthalten: der neun und zwanzigste Februar, die Vertrauten, der angolische Kater, die Zurückkunft aus Surinam, die Zweiflerin, die großen Kinder, der Wahn, der Blitz, die Onkelei). 3 Rthlr. 8 Gr.

Anfang 6 Uhr; Ende 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Verkleinerte Wiedergabe des Theaterzettels der Uraufführung des „Freischütz“.

Nachdem Weber den Klavierauszug des Freischütz an Schlesinger verkauft hatte, kündigt im Juni 1822 auch der Verlag von B. Schott Söhne im Intelligenzblatt der Allg. Mus.-Ztg. auch den „Freischütz, vollständig mit leichter Klavierbegleitung von Zulehner“ zum Preise von 7 fl. oder 4 Thl. an. Die Original-Partitur der Oper machte die Witwe Webers später der vorm. Kgl. Bibliothek zu Berlin zum Geschenk, für das ihr Friedrich Wilhelm IV. in Würdigung dieses wertvollen Geschenks dankte.

„Ich habe mit Ihrem Schreiben vom 28. vor. M. die von Ihnen für die Musikaliensammlung der Kgl. öffentl. Bibliothek bestimmte Originalpartitur des Freischütz empfangen und kann es mir nicht versagen, Ihnen für dies Geschenk von seltenstem Werthe, welches die schöpferische Kraft und die hohe Meisterschaft Ihres verewigten Gatten in das glänzendste Licht setzt und fortan unter den handschriftlichen Schätzen der Sammlung, der es sogleich einverleibt worden, eine würdige Stelle einnehmen wird, meinen aufrichtigsten und verbindlichsten Dank zu erkennen zu geben. Potsdam, den 22. November 1851.“

Die Partitur selbst in ein Pappband in sogenanntem Göttinger Glanzpapier, stark abgenutzt, ohne Außentitel, von 292 Seiten Inhalt auf festem, gelblichem Querfolio mit mittelgroßer Noten- und Textschrift. Die nachkomponierte Arie Aennchens auf 6 Bogen festem Klein-Post-Oktav Querformat ist zwischen dem „Jungfernkranz“ eingeklebt; der Titel „Freischütz“ ist über frühere, hernach wegradierte Bezeichnung fortgeschrieben. Das Ganze enthält nur wenige Korrekturen. Am Schlusse des I. Aktes auf vertikaler Zeile steht: „Vollendet Dresden 30. Nov. 1819 3/4 auf 12 Uhr Nachts. T. D. L.“ (Te Deum laudamus); am Schlusse der Ouvertüre „Vollendet 13. Mai 1820 in Dresden, somit die ganze Oper. Soli Deo gloria. C. M. v. Weber.“ Dies Soli Deo gloria steht auch am Schlusse hinter den Worten „Ende der Oper“ auf vertikaler Zeile.

Heute ist der Freischütz nicht in allen Theatern mehr Repertoire-Oper, die dauernd auf dem Spielplan steht; allzu engagiert in italienischen und französischen Opern, in Kitsch und Verismus, in Mignon und Bohème, findet der moderne Theaterleiter keine Zeit, sich der deutschen Meisterwerke in genügendem Maße anzunehmen und den urteilslosen, vom Kino angekränkelten Geschmack der Menge von sich aus in Bahnen zu lenken, die den künstlerischen Führer nicht so hoffnungslos anmuten würden, wenn er nicht hülfe, diese Hoffnungslosigkeit zu vermehren. Wir wollen hier nicht in die Klagen mit einstimmen, zu denen unsere modernen Opernspielpläne seit langem herausfordern. Aber vielleicht zeigen diese hundert Jahre Freischütz einmal wieder, daß unser ganzes Volk, wie Bulthaupt sagt, im Freischütz ein teures Symbol besitzt, und daß uns die modernen Einflüsse doch noch nicht so weit von der Kunst entfernt haben, daß wir dieses Spiegelbild des deutschen Gemüts nicht mehr verständen und nicht mehr liebten. Wie könnten wir auch sonst eigentlich für Wagner etwas übrig haben, diesen glühendsten Verehrer Webers, wenn wir von Weber selbst abgerückt wären? Weit entfernt, so mancherlei sich zeigende Verfallssymptome im deutschen Kunstleben zu übersehen, knüpfen wir dennoch hoffnungsvoll an das eingangs Gesagte an, daß man Schwankungen und Nachlassungen in der Wertschätzung des Freischütz, wie man sie zeitweise sehr bedenklich in den Spielplänen der Theater zum Ausdruck kommen sieht, doch nicht überschätzen darf; denn der Freischütz liegt dem Deutschen längst viel zu tief im Blute, als daß er nicht nach längerer Vernachlässigung eine um so siegreichere Auferstehung feiern müßte; denn es müßte der kein Deutscher mehr sein, der seine Sprache nicht verstände.

Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ und die Musik.

Von Dr. Paul Nettl, Privatdozent an der deutschen Universität in Prag.

Wenige Bücher sind in den letzten Jahren erschienen, die ein so großes Aufsehen in der Welt der Gebildeten erregt haben, wie Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“[1]. Von der einen Seite heftig angegriffen, von der andern maßlos verherrlicht und als ein Evangelium gepriesen, kann dieses wunderbare und intuitiv geschaute Buch nicht leicht von den einzelnen historischen Fachwissenschaften übergangen werden, mögen die Details des Werkes sachliche Unrichtigkeiten enthalten, mag die Diktion des Verfassers mit ihrer hochmütigen Art prinzipieller Quellenverschweigung und apodiktischer Vortragsweise manchen ernsten Fachmann vom liebevollen Studium abhalten.

Das große Verdienst Spenglers ist es, der Kunst in der Weltgeschichte jene Rolle zugewiesen zu haben, die ihr infolge ihres Wesens zukommt. Von historisch-philosophischer Seite hatte man bisher die Künste, insbesondere aber die Tonkunst, stiefmütterlich behandelt, wie dies etwa ein Blick in Lamprechts „Deutsche Geschichte“ zeigt. Das Um und Auf der Geschichtsforschung und Geschichtsdarstellung bildete die Wirtschafts- und Staatengeschichte, die bei aller Wichtigkeit und Tragweite doch nur die eine, die äußere Seite des Völkerlebens ausmachen, während seine innere, bedeutsamere Seite durch das Denken (Wissenschaft) und Fühlen (Religion und Kunst) gekennzeichnet ist. Wir alle sind von der Schule aus gewöhnt, die Geschichte nach dem Rezepte „Gindely“ zu betreiben. — Auf der anderen, kunst-, besonders aber musikgeschichtlichen Seite war seit A. W. Ambros nie wieder ein Versuch größeren Stils gemacht worden, Musikgeschichte im größeren Anschluß an die Kulturgeschichte zu treiben, und auch Ambros war in bescheidenen Anfängen stecken geblieben. Die neuere musikhistorische Forschung geht nun diesen großen Fragen überhaupt aus dem Weg, wie dies auch etwa bei dem Systematiker der Musikwissenschaft Hugo Riemann der Fall ist. Dieser Umstand ist aus der „alexandrinischen“ Natur unserer modernen Kunstwissenschaft erklärlich, die sich darüber vertröstet, zuerst die inneren Zusammenhänge der Kunstepochen untereinander festzustellen, bevor an die Untersuchung der weltgeschichtlichen Zusammenhänge gedacht werden könne. So kommt es, daß etwa Riemanns großes „Handbuch der Musikgeschichte“ eigentlich nur eine Summe von Detailuntersuchungen über die Geschichte der Technik der abendländischen Musik ist, eine Einstellung der Musik in die allgemeine und Kulturgeschichte dagegen vollständig vermissen läßt.

Spengler selbst bezeichnet seine Darstellungsweise als die kopernikanische, relativistische, im Gegensatz zu der bisherigen ptolemäischen, absoluten. Die Historiker älterer Schulen bauten ihre Geschichtsforschung auf dem „unglaubwürdig dürftigen und sinnlosen Schema ‚Altertum, Mittelalter und Neuzeit‘ auf“. Spengler dagegen sieht im Verlauf der Weltgeschichte ein Ablaufen und Ineinandergreifen verschiedenartiger Kulturen, deren jede in ihrer Entwicklung und Verfall den gleichen Gesetzen unterliegt. So lassen sich aus der Entwicklung der einen Kultur Schlüsse auf die einer anderen ziehen: Das Römertum der Antike ist der Schlüssel zum Verständnisse seiner „gleichzeitigen“ homologen Erscheinung zur modernen westeuropäischen Zivilisation. Nach Spengler ergeben sich die einzelnen Erscheinungsformen einer bestimmten Kultur als eherne Notwendigkeit. So konnte die apollinische Kultur der Antike nur die euklidische, flächenhafte Geometrie, den antiken griechischen Tempel, die nackte Statue, die kleinstädtische begrenzte Polis, die provinziellen Einzelreligionsgenossenschaften, die anthropomorphe Mythologie hervorbringen, während die homologe Erscheinung, die westeuropäische Kultur, durch ihr „faustisches“, unendliches und unbegrenztes Wesen gekennzeichnet, die moderne Unendlichkeitsmathematik, die Relativitätstheorie, die in den unendlichen Raum strebende gotische Architektur, die perspektivische Oelmalerei, den modernen Imperialismus in den verschiedenen Formen, die Millionenweltstädte, die christliche abend- und morgenländische Kirche mit ihrer Tendenz nach Weltherrschaft und den mystischen germanischen Göttermythus zeitigte.

Und hier setzt die Musikanschauung Spenglers an. Die flächenhafte euklidische Kultur der Antike konnte nur eine entsprechende zweidimensionale Musik hervorbringen. Die griechische und ebenso die Musik aller anderen nichtfaustischen Kulturen ist einstimmig. Eine Tiefenentwicklung der Musik zur Mehrstimmigkeit liegt nicht im Bereich der Möglichkeiten der Antike, deren eigentliche Kunst die plastische Darstellung des menschlichen Körpers ist. Die körperlose, außerhalb des sinnlich Wahrnehmbaren liegende Musik ist wie die perspektivische Malerei dem Wesen des Griechentums fremd. Die Tonkunst ist in der Antike nicht einmal zur Selbständigkeit vorgedrungen, sie ist, wenn man von den geringfügigen Versuchen einer selbständigen Instrumentalmusik absieht, lediglich Bestandteil der Tragödie. — Anders liegen die Verhältnisse in der Musikentwicklung der westeuropäischen Kultur. Hier ist die Musik die Kunst, wie die Plastik die Kunst der antiken Kultur ist. Die europäische Tonkunst mit ihrer Unbegrenztheit, in ihrer reinen Geistigkeit und absoluten Unkörperlichkeit, die vor allem durch die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts repräsentiert wird, ist die faustische Kunst im Gegensatz zur apollinischen Plastik der Antike.

[1] Vergl. auch die knappe, vortreffliche Besprechung des Buches durch Alfred Einstein in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“.

Und es ist das Verdienst Spenglers, daß er zum erstenmal die Bedeutung der Musik für die europäische Geschichte richtig erkannt hat. Die europäische Kultur wird sozusagen in der Musik der Infinitesimalmathematik und der Relativitätstheorie repräsentiert.

Spengler hat in einigen Sätzen den Versuch gemacht, die Hauptphasen der Musikgeschichte zu skizzieren, freilich in einer Art, die ihm das Lob der zünftigen Musikhistoriker schwerlich eintragen wird, obgleich er die Entwicklung der abendländischen Musik als ein „Phänomen wunderbarer Durchsichtigkeit“ bezeichnet. Schon die stete Durchführung der Vergleiche von Entwicklungen verschiedener Künste läßt sich nicht durchführen, da die Entwicklungsmöglichkeiten der Einzelkünste wegen der Verschiedenheit ihrer Techniken grundverschieden sind. Die Höhenpunkte in der Entwicklung der beiden faustischen Künste, der gotischen Architektur und der Musik, liegen in ganz verschiedenen Epochen. Wenn Spengler sagt: „Gleichzeitig mit der Geburt des romanischen Stils im 10. Jahrhundert beginnt die Polyphonie die einstimmige Parallelfolge der Kirchentöne aufzulösen,“ so vermengt er drei verschiedene Momente, die unbedingt getrennt werden müssen. Das Parallelsingen ist, wie Stumpf nachgewiesen hat, eine Erscheinung, die wohl bei allen Völkern anzutreffen ist, sofern sie auf dem allgemeinen Prinzip der Tonverschmelzung beruht; die Polyphonie, wie sie um 1200 bereits hochentwickelt auftritt und höchstwahrscheinlich Eigentum der keltischen Rasse und in deren Volksmusik begründet ist, hat mit den Kirchentönen nicht das geringste zu tun. Gerade der von Spengler so scharf herausgearbeitete Unterschied zwischen der westeuropäischen und byzantinisch-arabischen Kultur ist für die Musikgeschichte höchst bedeutungsvoll, indem die Theorie — und mit dieser haben wir es bis etwa 1200 in der Musikgeschichte allein zu tun — dem spätgriechisch-arabischen Kulturkreis angehört, während die in gleicher Zeit geübte praktische Musik, von der sich so gut als gar keine Denkmäler erhalten haben, bereits westeuropäisch ist. Die Scheidung westeuropäischer und griechisch-arabischer Elemente läßt sich in der Musik oft in die Details nachweisen, wie etwa in der Notenschrift.

Wir wollen uns hier nicht mit den verschiedenen Irrtümern Spenglers auf musikgeschichtlichem Boden beschäftigen. Nur einige wenige Entgleisungen seien gestreift. So ist Spengler der Begriff „ars nova“ nicht klar, die Bedeutung einzelner Persönlichkeiten wie Heinrich von Zeelandia, Orlando Lasso u. a., die Spengler allzu hoch einschätzt, sind von der Musikwissenschaft auf das richtige Maß eingeschränkt worden.

Ein augenfälliger Zwiespalt ist in der Spenglerschen Skizze ersichtlich, indem er die Begriffe Kontrapunkt und Mehrstimmigkeit miteinander verwechselt. Dies hat die bedenkliche Folge, daß er sich über den Höhepunkt der Musikentwicklung nicht im klaren ist. Daß dieser im 18. Jahrhundert liegt, davon ist auch Spengler überzeugt; nur weiß er nicht: liegt er in der Ausbildung der klassischen Fugenform bei Bach oder in der Schöpfung des dramatischen Sonatensatzes bei den Wiener Klassikern? Würde Spengler die beiden Stilgattungen, die kontrapunktische und die homophon mehrstimmige, zu unterscheiden wissen, so wäre es ihm klar geworden, daß das 18. Jahrhundert nicht einen, sondern zwei Höhepunkte hat. So kommt er jedoch zu folgender etwas abstrusen Formulierung: „Um 1740, als die großen Meister der Oelmalerei alle tot waren und Bach auf der Höhe seiner Kraft stand, ist der strenge Kanon des vierteiligen Sonatensatzes vollendet worden[1].

Bezeichnend ist es auch für Spengler, daß er seinem Geschichtssystem zuliebe die Stellung Beethovens in der Geschichte mißversteht. Da der Höhepunkt der Musikgeschichte für Spengler die formale Ausbildung des Sonatensatzes ist, muß die alte abgestandene Phrase von Beethoven als dem „großen Zerbrecher der Form“ herhalten, während doch gerade Beethoven in seinen letzten Werken die künstlerischen Möglichkeiten des Sonatensatzes auf den Grund ausgeschöpft hat.

[1] Es gab nie einen „Kanon des vierteiligen Sonatensatzes“. Spengler verwechselt hier die zyklische Sonatenform, die Elemente der Suite und der Kanzone in sich vereinigt, mit der Sonaten**form**, der einzig charakteristischen Form der Wiener Klassiker, mit ihrem dramatischen Themendualismus, Durchführung und Coda.

Neben derartigen Entgleisungen gibt es auch Sätze von so markanter Physiognomik, daß wir sie dem Leser nicht vorenthalten können: „Um 1740, als Euler begann, die endgültige Fassung der funktionalen Analysis festzulegen, entsteht die Sonate, die reifste und höchste Form des instrumentalen Stils. (Einzelformen sind neben der Sonate für Soloinstrumente die Symphonie, das Konzert, Ouvertüre und Quartett.) Ihre vier Sätze, deren erster die drei Themen (!) in streng geregelter Abwandlung bringt, bilden ein System von ebenso mächtiger Logik der Form als von absoluter „Jenseitigkeit“. Ihr Ursprung liegt in den formalen Möglichkeiten unsrer innigsten und innerlichsten, der Streichmusik (Corelli, Tartini, Stamitz haben an ihrer Ausbildung teil), und so gewiß die Geige[1] das edelste aller Instrumente ist, welche die Faustische Musik für sich erfand und ausbildete, so gewiß liegen ihre tiefsten, ihre heiligen Momente völliger Verklärung im Streichquartett und den verwandten Kompositionsformen. Hier, in der **Kammermusik**, erreicht die abendländische Kunst überhaupt ihren Gipfel. Das Symbol des reinen Raumes, das überirdischeste unter allen, ist hier ebenso vollkommen zum Ausdruck gelangt, wie das rein irdische, das der vollen Körperlichkeit, in einer attischen Bronzestatue. Wenn eine dieser unsagbar sehnsüchtigen Geigenmelodien einsam und klagend den Raum durchirrt, den die Töne des Tutti um sie breiten — bei Haydn, Mozart, Beethoven und den großen Italienern —, so befindet man sich der Kunst gegenüber, die allein der reinsten apollinischen an die Seite zu stellen ist, wie sie in der Athena Lemnia des Phidias erscheint.“

Spenglers tiefste Ueberzeugung ist sein Glaube an den „Untergang des Abendlandes“, d. h. den Untergang der abendländischen Kultur. Die gesamte Musikgeschichte wird durch den Prozeß der Verdrängung der Vokal- durch die Instrumentalmusik begleitet, ein Prozeß, der die Befreiung der Tonkunst „von dem Rest des körperlichen im Klange der menschlichen Stimme“ darstellt. Mit der Vollendung der Sonatenform ist der Höhepunkt erreicht und schon Richard Wagner löst die Melodie auf, wie dies in der Malerei Manet und sein Kreis getan haben. Wagner stellt die Musik in den Dienst des Charakteristischen, ein Umstand, der im Zusammenhange mit der primitiven Rückkehr zur Vereinigung der Künste steht: Scheinbar eine Rückkehr zum Elementarischen, zur Natur gegenüber der Inhaltsmalerei und der absoluten Musik, bedeutet ihre Kunst ein Nachgeben vor der Barbarei der großen Städte, der beginnenden Auflösung, wie sie sich im Sinnlichen in einem Gemisch von Brutalität und Raffinement äußert, einen Schritt, der notwendig der letzte sein mußte. Eine künstliche Kunst ist keiner organischen Fortentwicklung fähig. Sie bezeichnet das Ende.

Daraus folgt — ein furchtbares Eingeständnis —, daß es mit der abendländischen bildenden Kunst unwiderruflich zu Ende ist. Die Krisis des 19. Jahrhunderts war der Todeskampf. Die faustische Kunst stirbt, wie die antike, die ägyptische, wie jede andere an Altersschwäche, nachdem sie ihre innern Möglichkeiten verwirklicht, nachdem sie im Lebenslauf ihrer Kultur ihre Bestimmung erfüllt hat.

Spengler ist der Kultur des 20. Jahrhunderts und vor allem den Künsten ungerecht. Die Parallele zwischen antiker Kultur und römischer Zivilisation einerseits und der faustischen Kultur und der westeuropäischen anderseits ist nicht absolut überzeugend. Wie auf die euklidische Kultur der Griechen eine unkomplizierte, in allen ihren Elementen erfaßbare Zivilisation folgt, so folgt auf die faustische sich in unendlichen Möglichkeiten bewegende europäische Kultur eine „faustische“, psychische Unendlichkeiten bergende Zivilisation. Der Geist der Gegenwart ist uns in seiner Gesamtheit unfaßbar, und wer wagte es, den zahllosen Möglichkeiten der Weiterentwicklung der modernen Musik ein Todesurteil zu sprechen?

Gewiß, wir sind an einem Ende angelangt. Doch stehen wir vielleicht nicht am Anfang oder mitten in einer neuen Kultur? Der zweite Band Spenglers, die „welthistorischen Perspektiven“, dessen letztes Kapitel: „Das Russentum und die Zukunft“ heißen soll, wird vielleicht Aufschlüsse in dieser Frage bringen.

[1] Es sei daran erinnert, daß die Streichinstrumente ausschließlich westeuropäisches Gut sind.

Frieda Schilke.

Es ist für den Musiker leichter, sich in Tönen auszudrücken als in Worten! Was soll ich auch von meinem „uninteressanten" Lebenslauf erzählen? — Ich war wirklich kein Wunderkind, sogar als gesundheitlich zartes, einziges Töchterlein für alles andere eher bestimmt als zur ausübenden Musikerin. Daß ich es dennoch wurde, beruht wohl auf jenen dunkeln Mächten, die den Menschen in einer bestimmten Richtung voranzwingen, und denen er folgen muß, will er nicht seine eigene Natur zugrunde richten. — Vom Vater, der als hochbegabter Dilettant auf der Violine mit einer mir zu Zeiten etwas unbequemen Energie meinen Unterricht in den ersten Jahren leitete, — meine Katzen, Hunde und Hühner waren mir viel wichtiger! — kam mir die Liebe zur Geige (— nebenbei gesagt auch zur Pädagogik, der ich nie entrinnen kann und für deren Ausübung mir hier in Stuttgart ein reiches Feld der Tätigkeit erwuchs —), von der Mutter der Zug nach dem Schwabenland. So war es auch im hiesigen Orchesterverein, wo ich als blutjunge Konservatoristin mit beneidenswerter Unbefangenheit zum ersten Male das Podium erstieg und öffentliche Lorbeeren erntete. Mein damaliger Lehrer im altehrwürdigen Straßburg, Prof. Schuster, erwirkte mir dann trotz mancher elterlichen Bedenken eine kurze Studienzeit an der Berliner Musikhochschule, und ich ward in der langen Kette derjenigen Schüler, die er seinem eigenen Meister Joachim übergeben konnte und zu denen Wendling, Klingler u. a. zählten, „der letzte Ring". Mein Studium endete mit Joachims Tod und dauerte nur drei Semester. Und doch hat der tiefgehende Einfluß von Joachims unbeschreiblich hoher Persönlichkeit meiner ganzen weiteren Entwicklung den Stempel aufgedrückt. Dieselbe vollzog sich mit vielen unfreiwilligen Unterbrechungen in der Stille, und es ist mir ein Bedürfnis, auch Prof. Wendling, auf dessen Anregung hin ich später als Lehrerin ans Konservatorium nach Stuttgart übersiedelte und der mir durch freundschaftliche Förderung behilflich war, noch manche Scharte in meinem Spiel auszuwetzen, an dieser Stelle herzlichst zu danken.



Frieda Schilke.

Seit einigen Jahren habe ich nun auch die Schwingen zu eigenem Flug geregt, zuerst meist innerhalb der Grenzen der engeren Heimat. Gleichzeitig lernte ich Kompositionen von Julius Weismann kennen, und meine große Vorliebe für diese von tiefstem und reinstem Künstlertum zeugenden Schöpfungen führte auch bald zur Bekanntschaft mit dem Komponisten. Seither haben wir viel zusammen musiziert — Mozart mit ihm zu spielen ist jedesmal ein Festtag für mich —, und er war auch mein treuer Begleiter bei meinem ersten Ausflug in die große Musikwelt, nach München. Daß dort bei vollster Würdigung des geigerischen Könnens mein „grundehrliches Streben, mich ganz und gar dem Kunstwerk zu widmen", besonders anerkannt wurde, machte mir große Freude. Es war, als ob mir der verehrte Altmeister Joachim, der mich wohl wegen derselben Eigenschaft und trotz vieler Unzulänglichkeiten als Schülerin gern hatte, wie einstmals mit seiner tiefen, wohltönenden Stimme zuriefe: „Das haben Sie gut gemacht!"

Ponchielli und sein Werk.

Von Dr. von Trotta-Treyden.

(Schluß.)

V.

Doch statt den großen Meister von Cremona gebührend zu ehren und stolz zu sein, daß ihr Vaterland einen solchen Mann besaß, der von ausschlaggebender Bedeutung für das italienische Melodrama war, ließen die Italiener ihn aus Interesselosigkeit und Mißverständnis nicht hochkommen. Ein Mailänder Kritiker, Dario Papa, nannte in der „Italia" die Musik von „Marion Delorme" eine Bazarmusik „49 cent. als pezzo" und vernichtete so bei dem Publikum in seiner Leichtgläubigkeit jeden Wunsch, das Werk wieder auf der Bühne zu sehen. Im August war dieses Werk etwas umgearbeitet in Brescia erschienen. Schon ein halbes Jahr darauf, am 17. Januar 1886, starb Ponchielli, erst 51 Jahre alt, im kräftigsten Mannesalter in Mailand. Eine großartige Leichenfeier, bei der man den Trauermarsch aus der „Marion Delorme" spielte, wurde ihm veranstaltet. Die ruchlose Kritik an der „Marion Delorme" war der schwerste Schlag gewesen, der diesen schüchternen und bescheidenen Mann je getroffen, der durch so manche Werke sein wirkliches Können und seinen unendlichen Melodienreichtum bewiesen hat. Noch zwei kaum begonnene Opern: „Suor Teresa" und „Olga" hat er hinterlassen.

Habe ich bisher Ponchiellis Opern und Kantaten chronologisch aufgeführt, so will ich hier noch seine zahlreichen Konzertstücke zusammenfassen, die zum Teil aus der Zeit stammen, wo er Kapellmeister in Cremona war. In den damaligen Programmen befinden sich eine „Fantasia militare", die „Originale per Banda", Variationen zu einem „Canto Greco" und einem „Carnevale di Venezia". Seine Trauermärsche sind von origineller Kraft und Tiefe. Er hat die Trauermärsche von der bisher üblichen Schablone befreit und sie innerlicher und reicher gestaltet. Unter ihnen sei jener für die Leichenfeier Alessandro Manzonis erwähnt und ein anderer mit dem Titel „Dem Gedächtnisse meines Vaters". Es folgen eine „Elegia funebre" für Felice Frasi und eine „Auf das Grab Garibaldis". Einen charakteristischen Trauermarsch besitzt Cremona von ihm mit der eigenen Widmung „All' anima del maestro quando creperà". Andere Tonwerke wurden von Riccordi später veröffentlicht. Hierunter befindet sich der großartige Triumphgesang „Der Gotthardt", eine Bariton-Romanze „L'accatone", eine für Sopran, Klavier und Cello „Eternamente" und eine dritte für Kontraalt „Povera madre". Für Klavier allein erschien die schöne Melodie „T'amerò sempre". Zur 20jährigen Wiederkehr seines Todes ließ sein Sohn Annibale im Jahre 1906 mehrere Stücke in einem Schweizer Verlag erscheinen. Für Gesang und Klavier L'orfana, L'eco, L'eterna memoria, Pace ed oblio, Il giuramento, Barcarola, La povera, L'abbandono. Für Klavier allein erschien ein Notturno und das pathetische: „Il primo affetto". Für Klavier und Violine erschien eine Romanze. Nachgelassene Werke, im Besitze der Casa editrice musicale (vormals Giudici e Strada), sind folgende: eine Romanze: „Noi leggievamo insieme"; eine Elegie: „Una notte al camposanto"; eine Romanze betitelt: „L'anello, il rosario, la sciarpa"; eine Barkarola: „Vola sull' onda placida"; ein Ballett: „Il povero Pieruccio"; ein kleines Duett: „Il Risorgimento" und ein Notturno für vier Stimmen: „Vago angioletto". Dann wäre noch eine glänzende Sopran-

arie: „Il trovatore“ zu erwähnen; eine komische Baritonarie: „Dolor di denti“; eine Meditation für zwei Stimmen: „Luce“; ein kleines Nokturno für drei Stimmen: „Il pellegrino, il trovatore, il cavaliere“ und endlich ein Quartett für Sopran, Kontraalt, Tenor und Bariton: „Vezzosa peccatrice“.

VI.

Wir müssen zuletzt von seiner Kirchenmusik sprechen, dem prächtigsten Zweig seiner Kunst. Als Organist an St. Imerio zu Cremona hatte Ponchielli seine Laufbahn begonnen, und die letzten fünf Jahre seines Lebens bekleidete er den Posten eines Kapellmeisters zu Santa Maria Maggiore zu Bergamo. Diese Kirche hängt von der Congregatione di Carità ab, die fast alle Kirchenmusik Ponchiellis besitzt, soweit sie noch unveröffentlicht ist. Zu den großen Festtagen Cremonas am 21. und 22. Mai 1911, zur Feier des 25jährigen Todestages des Meisters, wurde ein Konzert seiner Kirchenmusik im Dome gegeben, das ein Programm seiner bedeutendsten, machtvollen Schöpfungen auf diesem Gebiete zeigte. Man begann mit einem „Gloria“ für fünf Stimmen und Orgel, einem ernsten, strengen Werke. Nach dem ersten Anschwellen des Basses setzten die Stimmen ein und wuchsen bis zu dem grandiosen „Gloria in excelsis deo“ in einem ergreifenden Finale. Es folgte ein „Laudamus“ für Bariton und Orgel. Hier herrscht die Stimme in schönem, herzbewegendem Gesange vor und wird von der Orgel nur begleitet. Das Gebet „La Preghiera“ ist ein Meisterwerk. Vier zunächst geschlossene Stimmen entwickeln sich aus dem Chor in reichem, innigem Gesange und enden in einem „dolcissimo“. Sein Innerstes offenbart Ponchielli in diesem Gebet. Wenige Meister haben so tiefergreifende Gebete schaffen können. Das „Kyrie“ für fünf Stimmen hat ein einleitendes Orgelspiel, dann steigt das „Kyrie eleison“ melodisch, im „Christe, Christe!“ erreicht der Chor große dramatische Kraft und steigt zu eindrucksvollem crescendo bis vor dem Ende. Die „Lamentazione di Geremia Profeta“ bezeugt Ponchiellis ganze Kunst, aus der Orgel alle Stimmen für einen leidenschaftlichen, alle Tiefen des menschlichen Herzens aufwühlenden Klagegesang herauszuholen und doch melodisch zu bleiben. 1882 wurden von Ponchielli zu einer Messe Ninis zwei Strophen „Qui tollis peccata mundi“ für Tenor und „Quoniam tu solus sanctus“ für Baß geschrieben. Ebenso entstand damals ein „Magnificat“ und später drei „Lamentazioni des Karmittwoch“ und zwei „Lamentazioni des Gründonnerstag“ (wozu sein Nachfolger Antonio Cagnoni später die dritte schrieb). Seine Meisterwerke aber sind das „Miserere“ und die „Kantate auf Gregor VII.“, die im Palazzo di Castello 1885 und 1886 in Sta Maria Maggiore aufgeführt wurde und deren mystischer, tiefreligiöser Inhalt die Zuhörer mächtig ergriff. — Die mehrfach erwähnte Casa Giudici e Strada besitzt noch 15 unveröffentlichte Partituren Kirchenmusik für Gesang und Orgel. Von der Entstehung einer „Cantata religiosa“ berichten uns einmal die Interessi Cremonesi. Ein Priester bestellte bei Ponchielli eine Kantate in religiösem Stile. Ponchielli machte sich an die Arbeit und sandte sie, als sie fertig war, dem Priester ein, indem er 1500 Lire Honorar dafür forderte. Das war in keiner Weise bei der damaligen Wertschätzung Ponchiellis zu hoch gegriffen. Aber der Priester dachte anders; er stellte sich sehr verwundert über die übertriebene Forderung und sandte ihm 150 Lire, mit denen er ihn hinreichend für bezahlt hielt. Aber der Meister antwortete ihm, er könne sich den Luxus nicht leisten, Kantaten für 150 Lire zu schreiben, er schenkte ihm die Kantate kurzerhand und gab die 150 Lire den Armen. Persönliche Charakterzüge Ponchiellis, die seine Freunde Piatti, Bignami, Riccordi, Ghislanzoni und andere erzählten, sind alle sympathisch und zeigen uns einen trotz seiner Zurückhaltung und teilweisen Zerstreutheit liebevollen und gütigen Menschen. Nachdem die „Lituani“ 1874 erschienen waren, hatte Ponchielli die Sängerin Teresina Brambilla geheiratet, die aus einer berühmten Sängerfamilie stammt und 1899 einen Ruf als Lehrerin für italienischen und französischen Gesang an das Konservatorium von Genf erhielt. Man brachte 1886 in Paderno Cremonese eine Gedenktafel an seinem Geburtshause an und errichtete ihm in Cremona 1892 ein Denkmal. Zu seinen Schülern zählt der so weit berühmte Giacomo Puccini. Daß Ponchielli in der vollsten Manneskraft sterben mußte, war für die italienische Musik ein schwerer Schlag. Aber er ist unglaublich schnell und rücksichtslos vergessen worden. Mit welcher festen Ueberzeugung steht in den Kritiken, die die Gazetta musicale di Milano von den Aufführungen seiner Werke sammelte, geschrieben, daß die Werke infolge ihres soliden musikalischen Wertes auf den Bühnen sich wohl bis in die fernste Zukunft halten werden. Nicht nur Italiens Bühnen, auch Wien, London, Lissabon und Petersburg führten „I promessi sposi“, „I Lituani“ und „La Gioconda“ auf. Auch ist ja Ponchiellis Schaffen gar nicht mit demselben Maßstabe zu messen, mit dem andere Künstler gemessen werden, die früh vom Glück begünstigt auftraten und bis ins späte Alter Werke schufen. Denn bis zu seinem 38. Lebensjahre hielt ihn das Geschick als kleiner Stadtkapellmeister in engen Schranken und nur eine 14jährige Tätigkeit war ihm beschieden. So waren lange Jahre seines Lebens durch die Mißgunst des Schicksals der Kunst verloren gegangen. Die Werke aber, die er in seiner kurzen Blütezeit schrieb, die sieben Opern, die Kantaten und seine Kirchenmusik reihen ihn in die Zahl der ersten Komponisten des modernen Italien ein.

Der Meistersche Gesangverein in Kattowitz.

Es ist hier freudig begrüßt worden, daß in der N. M.-Z. auch einmal ein Artikel zu lesen war, der in ausführlicher Weise einiges aus dem Musikleben Oberschlesiens brachte. Man weiß wohl im Reiche und neuerdings auch weit darüber hinaus, daß Oberschlesien reich an Kohle und Erz ist, in recht ansehnlicher Zahl große und modern ausgestattete Hüttenwerke besitzt, in denen namentlich Eisen zu unzähligen Dingen mannigfachster Art verarbeitet wird. Daß aber auch in Oberschlesien die klassische Musik in hehrster Weise gepflegt wird und blüht, das weiß man im allgemeinen nicht. Ich begrüße daher den im Heft 11 d. N. M.-Z. erschienenen Kandlerschen Artikel „Die Wiener Volksopernfestspiele in Kattowitz O.-S. und ihre kulturelle Bedeutung“ und kann das darin Gesagte nur vollauf bestätigen. Die Wiener Volksopernfestspiele waren für Oberschlesien ein musikalisches Ereignis und zogen in den vorjährigen Julitagen viele Musikfreunde selbst aus weiterer Entfernung nach dem stattlichen Theatergebäude in Kattowitz hin.

Herr Kandler erwähnt in dem vorstehend angedeuteten Artikel u. a. auch den „Meisterschen Gesangverein Kattowitz“, der zurzeit 200 aktive Mitglieder zählt und in musikalischer Beziehung in Oberschlesien obenan steht. Den Namen verdankt der Verein seinem Gründer und ersten Dirigenten Professor Meister, der in seiner Kunst wahrlich ein Meister in des Wortes vollster Bedeutung war. Professor Meister brachte mit seinem vortrefflich geschulten Chore nicht nur das Kunstlied, sondern auch die umfangreichsten, schönsten und schwierigsten Chorwerke alter und neuer Musikheroen in künstlerisch vollendeter Weise zur öffentlichen Aufführung. Die Kritik, auch die schärfste, hatte für die Leistungen des Kattowitzer Meisterschen Gesangvereins stets nur höchstes Lob übrig. Professor Meister zog zu seinen Konzerten nur die ersten und berühmtesten Solisten heran. Nach seinem Tode übernahm Herr v. Lüpke die Leitung des Chores und bewies, daß das Erbe Meisters bei ihm sehr gut geborgen war. Herr v. Lüpke führte mit dem Meisterschen Gesangverein u. a. Berlioz' „Fausts Verdammung“ und Bachs „Matthäus-Passion“ auf und fügte gerade mit diesen zur Aufführung gebrachten Chorwerken dem Ruhmeskranze des Vereins neue Lorbeeren hinzu. Leider wurde „der Verein durch den Krieg dieses hervorragenden Dirigenten beraubt, der im Oktober 1915 den Folgen eines Kopfschusses erlag. In dem jungen, ganz hervorragenden Orgelspieler Hermann Mayer hatte der Verein wieder einen vielversprechenden Dirigenten gefunden. Leider fiel auch er nach kurzer Tätigkeit dem Krieg zum Opfer.“

Seit Oktober 1919 wird der Meistersche Gesangverein von dem noch jugendlichen Professor Fritz Lubrich mit fester und glücklicher Hand geleitet. Derselbe ist der Sprößling einer alten Musikerfamilie, besitzt als Schüler Straubes und Regers einen guten Ruf als Orgelvirtuos und hat sich als Komponist bereits einen Namen gemacht. Professor Lubrich pflegt besonders den unbegleiteten Chorgesang. Er versteht es meisterhaft, den ihm unterstellten Chor in erstklassiger und feinsinniger Weise von Erfolg zu Erfolg zu führen. Das haben Lubrichs Konzerte bisher in Kattowitz O.-S. bewiesen.

Nun drängte es den Verein, seine Kunst auch einmal außerhalb der Grenzen Oberschlesiens zu offenbaren. Dank eines vielseitigen Entgegenkommens und nach glücklich erfolgter Ueberwindung manch ungeahnter Schwierigkeiten kam eine Tournee durch Deutschland zustande, die als eine musikpolitische bezeichnet werden kann. Bei dieser Sängerfahrt brachten die „Meisterianer" den Beweis, daß das Kunstlied von ihnen in Oberschlesien selten schön gepflegt wird, und daß die Oberschlesier im schweren Kampfe ums Vaterland auch künstlerische Streitkämpfe einsetzen können.

Der aus 200 Sängern und Sängerinnen bestehende und von Professor Lubrich geleitete Chor trat Ende November vorigen Jahres die Konzertreise durch ganz Deutschland an, die einer Triumphfahrt glich. Der Verein berührte auf seiner Tournee Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart, München, Chemnitz und Leipzig und brachte vier-, sechs- und achtstimmige Kompositionen von Lotti, Bach, Schumann, Berger, Brahms, Loewe, Herzogenberg, A. Mendelssohn und Bruch zur Aufführung. Die Geigerin Steffi Koschate und die Pianistin Ellen Epstein, beide in Kattowitz O.-S. gebürtig, begleiteten als Solistinnen den Chor.

Die „Meistersinger von Kattowitz", so nannte man unterwegs die Damen und Herren des Chors, wurden auf Grund ihrer künstlerischen Leistungen überall enthusiastisch gefeiert. Man pries durchweg das prächtige Stimmaterial, die vortreffliche Schulung und mustergültige Disziplin des Chores. Man rühmte fernerhin letzterem eine absolute Deutlichkeit der Aussprache nach und bezeichnete dieselbe als eine vorbildliche. In den Kritiken wurde als besonders bemerkenswert hervorgehoben, wie herrlich schön von dem Chore die seelische Grundstimmung eines Liedes erfaßt und zum Ausdruck gebracht wird, und die Singenden den Weisungen ihres genialen Dirigenten zu besonders charakteristischer Prägung eines einzelnen Wortes oder einer ganzen Periode folgten. Die meisten der dem Verein hohe Anerkennung zollenden Kritiken reihten den Meisterschen Chor unter die besten deutschen Chöre ein. Ueberall, wo die Kattowitzer sangen, fanden sie ein voll besetztes Haus vor. Unter den Zuhörern traf man hochpolitische Persönlichkeiten — wie z. B. Reichskanzler Fehrenbach in Berlin, Ministerpräsident v. Kahr in München u. a. —, berühmte Musiker und Dirigenten, wahre Freunde einer edlen Musik und selbstverständlich viele heimattreue Oberschlesier an. Sie alle ehrten den Verein und seinen Führer in einer spontanen Weise, was in einem reich gespendeten Beifall oder in anerkennenden Worten zum schönsten Ausdruck kam.

Am 16. Dezember v. J. war die Sängerfahrt glücklich beendet. Sie wird allen Teilnehmern unvergeßlich bleiben. Der Zweck der Reise wurde voll und ganz erfüllt. Den deutschen Brüdern und Schwestern im Reiche wurde bewiesen, daß Oberschlesien nicht nur ein Industrie-, sondern auch ein Kulturland ist, in dem die deutschen Künste, und unter ihnen besonders die musikalische, eine hervorragende Pflegstätte gefunden haben.

Neugebauer (Myslowitz).



Leo Kähler: „Lombardische Schule".

Dramatische Oper in 2 Bildern (nach Hans von Hoffensthals Geschichte eines Bildes: „Das Lächeln und die Angst"). Dichtung vom Komponisten.

Uraufführung am Stadttheater in Nürnberg.

„Dramatische Oper" ist reichlich anspruchsvoll für die beiden unter Musik gesetzten lebenden Bilder mit den drei handelnden Personen. Skizze wäre zuständiger, sowohl wegen der Ausmaße als auch wegen des hingeworfenen, notierten Charakters der Arbeit. Am besten wäre wohl die im Artistentum geläufige Bezeichnung „Scetch", zumalen sich die sehr spärliche Dramatik in dem echten Artistentrick eines zwei Herzen zugleich durchbohrenden Degenstoßes entlädt. An sich wäre die Idee durchaus diskutabel. Warum soll aus der Belebung und Musizierung zweier gedanklich zusammengehöriger Bilder trotz Kino und dilettantischen Gelegenheitslorbeers kein echtes Kunstwerk hervorgehen? Man hat im Zeitalter der Kurt Schwitters und verwandter Geister schon ganz andere Dinge ernst genommen und schließlich auch etwas göttlichen Funken darin gefunden. Zudem ist das ganze Werk so ehrbar in seiner Erscheinung, bewegt sich so ruhig in längst befahrenen Geleisen der sprachlichen und musikalischen Diktion, daß ihm von der Seite her wohl kaum tödliche Angriffe drohen.

Der dichterische Aufbau zeigt das extremste Bekenntnis zum ökonomischen Prinzip: drei handelnde Personen, Messer Marco, ein alter Schuft, Silvia, sein junges, durch brutale Ausnützung von finanziellen Verlogenheiten ihres Vaters erkauftes Weib, mit eosinfarbenem Zuckerwasser der Lieblichkeit übergossen und mit dem Wermuth der verkauften Weiblichkeit abgeschmeckt, und Amadeo Rosari, Madonnenmaler, ganz aus Marzipan. Handlung: Erstes Bild: Marco verreist, läßt Silvia mit ihrem gekränkten Herzen allein. Amadeo, Sohn ihres Hausgärtners, begegnet ihr im Garten. Zuckerwasser und Marzipan entdecken ihre innere Verwandtschaft. Zweites Bild: Morgensonne! Amadeo und Silvia, beschäftigt mit dem hohen Lied von der Liebe. Dann malt Amadeo (Schüler Bernardino Luinis, daher der Name Lombardische Schule) Silvia als Madonna. Marco kommt verfrüht zurück, ahnt zunächst und findet dann die Bestätigung seines Argwohns in dem sprechenden Lächeln des halbfertigen Bildes. Läßt hierauf dem Maler noch Zeit bis zu dem im gleichen Akt (ohne Szenenwechsel usw.!!) erfolgenden Sonnenuntergang, um sein Bild zu vollenden. Schluß: der oben erwähnte Degenstoß.

Die Sprache ist glatt, gescheit, ohne besondere Reize. Der zweite Akt mit seiner astronomischen Bedenklichkeit hat sogar etwas von Leben. Die Bildwirkung, die natürlich ganz in die Hand des Regisseurs (Intendant Stuhlfeld vom Stadttheater Nürnberg) gegeben war, ließ sich durch dessen ordentlichen Geschmack, sparsame Verwendung guter, plastischer Dekorationsstücke und einem nach oben bogenförmig ausgeschnittenen, passepartoutartig gehaltenen Bühnenrahmen hart an der Kitschigkeit vorbei ungefähr in die Art der Titelforderung bringen.

Die Musik ist zunächst einmal eine Folge verpaßter Gelegenheiten. Die Technik, in eine derartige Handlung musikalisch Bedeutsames zu gießen, ist doch nimmer neu, zumal für einen Autor, der, wie Kähler, immerhin seine konservatorialen Exerzitien mit Anstand hinter sich gebracht hat. Brauchte einem nur noch etwas einzufallen! Aber: hic Rhodus! Mit breit ausgesponnenen Monologen und Duetten in sauber dahinwallenden Melodien, quintenfreier Harmonik und wohlgestaltetem Kontrapunkt ist's halt leider nicht getan. Man horchte und wartete, von aufdringlicher Süßigkeit freilich nirgends belästigt, auf das fesselnde Erleben, auf entscheidende, erschütternde Akzente, auf aufreizende Klanggebäude und wurde müde dabei. Instrumental ließen sich die ersten Momente ganz hübsch an. Es läßt sich eben auch hier allerlei erlernen. Als aber die Harfe einmal, zweimal, dreimal gar gluckerig aufzurauschen begann, als die Tuba immer wieder ihre gruseligen Unkenrufe erschallen ließ, alles so nackig, so ohne innere Gesetzmäßigkeit, ohne formale Begründung und Zugehörigkeit, da erlahmte auch hier das Interesse. „Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck." Der erlösende Degenstoß kam zwar schon eineinhalb Stunden nach Beginn, war aber doch um zwei wohlgeformte, fleißig gearbeitete Akte zu spät daran.

An der Aufführung war nicht gespart worden. Man hatte prominente Namen zitiert und der Komponist selbst saß am Pult. Wenn, wie hier, das ganze Personal von einer so hervorragenden Bühne wie der Dresdener Staatsoper geholt wird, ist gegen Gastspiele an sich sicher gar nichts einzuwenden. Schade, daß Kurt Tauchers heller, markiger Tenor so wenig im Dienst einer feinnervigen, differenten Gesangskultur steht, wie Robert Burgs dämonisch grollender, mächtiger Bariton. Diese ganz auf physischen Aufwand eingestellte Art ist doch eigentlich längst überholt. Das künstlerische Gewissen begann schon seit längerer Zeit, sich auch um gesangliche Dinge näher zu kümmern und kann sich nimmer damit begnügen, wenn eine Oper lang nur Kraft und Glanz der Stimmen nachgewiesen wird. Doppelt schlimm, wenn, wie bei Eva Plaschke-von der Osten (Silvia) auch diese elementaren Voraussetzungen zum Singen schon so völlig in Verfall geraten, daß die Stimme in jäh auseinanderklaffende Register zerbricht, von denen die Tiefe rauh, die Mittellage matt und die Höhe schrill klingt. Daß die Darstellung den sachlichen und geschmacklichen Anforderungen in hohem Grade entsprach, braucht bei den vielgenannten Mitgliedern einer so bedeutenden Bühne wie der ehemaligen Dresdener Hofoper

kaum eigens betont zu werden. Kähler leitete sein Werk sichtlich nach besten Kräften und kennt zweifellos seine eigene Partitur. Zum Dirigenten fehlt es ihm aber vielleicht an der Routine, denn die Derbheiten auf der Bühne sind sicherlich zum großen Teil zu seinen Lasten zu schreiben und dem Orchester gestattete er ab und zu den Versuch nach eigenen Maßen. Die Aufnahme von Stück und Aufführung seitens des Publikums war recht freundlich. Auch die zweite Aufführung mit dem Nürnberger Personal fand ein gut besetztes und beifallsfreudiges Haus. Adolf B. Oeckler.

Egon Wellesz: „Die Prinzessin Girnara".

Weltspiel und Legende von Jakob Wassermann.

Uraufführung im Opern- und Schauspielhaus in Hannover, 15. Mai.

Quousque tandem, Catilina . . .! Zu deutsch: Himmelkreuzdonnerwetter, Schockschwerenot! Wie lange soll die Geduld des Hannoverschen Opernpublikums denn noch mißbraucht werden? Seit zwei Jahren ist Richard Strauß, von dessen Frau ohne Schatten unsere hochgeschätzte Opernleitung scheinbar noch nichts vernommen hat, von unserer Bühne verbannt, Pfitzners Palestrina, Korngolds Tote Stadt, Reznizeks wundervoller Ritter Blaubart und manch andere für die heutige Kunstepoche bedeutsame und dabei theaterwirksame Werke werden uns vorenthalten, unser Spielplan ist einer ganz kleinen Provinzbühne würdig, das Niveau der Vorstellungen sinkt in den letzten Monaten — besonders szenisch — in beängstigender Weise. — Und nun, nachdem man im Laufe eines ganzen Jahres keine andere Novität als die herzlich schwache Strohwitwe und Adams niedliche, aber recht unbedeutende Spieloper König für einen Tag herausgebracht hatte, nun beleidigt man das Publikum durch die Aufführung dieser Prinzessin Girnara, eines Monstrums an Scheußlichkeit und Langeweile. Von Rechts wegen sollte man ein solches Werk totschweigen. Aber das sähe aus, als wollte man ein solches Attentat auf den guten Geschmack, auf den Ernst der Kunst stillschweigend dulden. Man wird mir wohl kaum nachsagen können, daß ich in musikalischer Hinsicht philisterhaft konservativen Ansichten huldige. Im Gegenteil. Ich bin von jeher für moderne und modernste Kunst eingetreten und werde auch in Zukunft ehrliches Schaffen und wahrhaft Neues, sofern es künstlerisch erscheint, wärmstens unterstützen. Aber für einen solchen Unfug — anders kann ich es nicht bezeichnen —, wie es die sogenannte „Musik" zur Prinzessin Girnara darstellt, bin ich nicht zu haben und lasse mir weder durch Vornotizen und biographische Veröffentlichungen über den Komponisten, noch durch Veranstaltungen von „Einführungen in das Werk" Sand in die Augen streuen. Die Musik zur Prinzessin Girnara ist barer Unsinn. — Was dachte sich denn der Komponist Egon Wellesz bei dieser Arbeit? Auf Melodie, auf Motive und thematische Arbeit hat er — wie Dr. Specht in seinem Einführungsvortrag erzählte — freiwillig verzichtet. (Wem fällt da nicht die Geschichte von dem Fuchs mit den sauren Trauben ein?) Also gut, stellen wir uns auf den Standpunkt, den wir gegenüber Debussys Pelleas und Melisande einnehmen müssen: Der Komponist will Stimmung und Illustration des Theaters ausschließlich durch Harmonie und Klangfarben erzielen. Will Herr Wellesz nun behaupten, daß ihm das gelungen ist, so ist es bedauerlich, ihm sagen zu müssen, daß seine Instrumentation mit wenigen Ausnahmen nirgends „klingt", sondern bloß als unangenehmes Geräusch bezeichnet werden kann. (Der Komponist ist kein Neutöner, sondern ein Neugeräuscher.) Und ebenso verwegen ist es, dieses sonderbare Quieken, Grunzen, Schaben und Klirren des Orchesters irgendwo als Harmonie bezeichnen zu wollen. Auch die Charakteristik hat ihre Grenzen. Kurz gesagt: man steht unter dem Eindruck, es in der Partitur zur Prinzessin Girnara mit dem Werk eines in puncto Schaffen völlig sterilen Dilettanten zu tun zu haben, trotzdem Herr Wellesz Musiker von Beruf ist. Erst wird man stutzig, dann lacht man, schließlich ärgert man sich und denkt an Mimes treffende Worte: Greulichen Unsinn kramst du da aus.

Ein Dilettant ist der Textdichter Jakob Wassermann freilich nicht. Und gerade darum, weil er uns in seinen Romanen so viel Schönes geschenkt hat, sah man mit Neugierde seinem dramatischen Schaffen entgegen. Nun denn, die Prinzessin Girnara ist eine Enttäuschung. Von jedem für die Bühne bestimmten Werk muß man als unerläßliche Bedingung voraussetzen, daß der unvorbereitete Zuhörer, ohne ein Textbuch zu besitzen, die Vorgänge und den Sinn des Stückes versteht. — Ich glaube, daß dies in der Girnara fast unmöglich ist. Um z. B. von der gänzlich unwirksamen Dämonenszene des zweiten Aktes zu reden: woher soll ein Mensch, der das Buch nicht gelesen hat, wissen, daß der glotzäugige Nickelmann, den unsere Regie auf der Bühne herumkrabbeln läßt, daß die grüne Heuschrecke (soll heißen: Fledermaus!) und der Mann, der den Spiegel auf den Schultern trägt, wie weiland Atlas die Weltkugel —, daß diese auf und ab hüpfenden Gesellen Dämonen darstellen? — Von Handlung keine Spur. Symbolik über Symbolik — die oft versuchte, niemals mögliche Richtung im Opernschaffen unserer Zeit. Niemals möglich, weil immer unverständlich. — Nein, nein! Man achtet und schätzt Wassermann so sehr, daß man fast wünschte, er hätte dies Opernbuch nie geschrieben. Auf alle Fälle lohnt es sich nicht, ausführlich darauf einzugehen.

Nun aber eine Frage an unsere Städtische Theaterkommission: Wer ist für die Annahme einer Oper zur Aufführung verantwortlich? Wem danken wir die Bekanntschaft mit diesem grauenhaften Popanz von „Kunstwerk"? Wer hat es gewagt, unsere treffliche Künstlerschar, unser ausgezeichnetes Orchester in wochenlanger angestrengtester Arbeit derart zu mißbrauchen? Im Namen des guten Geschmacks, im Namen aller künstlerisch empfindenden, gesund denkenden Menschen protestieren wir energisch gegen einen derart frivolen Mißbrauch der Amtsgewalt. Jeder Minister, jeder technische oder kommerzielle Leiter eines Unternehmens würde in einem solchen Falle vom Sturm der Entrüstung weggefegt werden. Dürfen sich die Leiter einer Oper alles gestatten?

Wir wissen nicht, wer die Oper Girnara empfohlen, wer sie angenommen hat. Auf alle Fälle hätten wir von Kapellmeister Lert erwartet, daß er als geschmackvoller Musiker energisch gegen eine Aufführung protestiert hätte. (Ein sonderbarer Zufall übrigens, daß dieses Werk, das noch an keinem anderen Theater gegeben wird oder wurde, am gleichen Tage seine Uraufführung am Opernhaus in Frankfurt erlebt hat, dessen Leiter der Bruder des Kapellmeisters Lert ist.)

Wie dem auch sei, das Werk ist nicht nur langweilig, sondern auch, wenigstens musikalisch, ein barer Unsinn von unsagbarer Scheußlichkeit. Und wir verbitten uns in Zukunft energisch derlei Attentate auf Künstlerschaft und Publikum.

Arme Mitwirkende! Wir sprechen allen, die ihr Bestes gegeben und ihre prächtige Kunst in den Dienst einer so verlorenen Sache gestellt haben, unseren Dank und unsere wärmste Anerkennung aus. — Und gleichzeitig unser herzlichstes Beileid, daß sie kontraktlich verpflichtet sind, sich von der Leitung der Oper zu derlei unerhörten Experimenten mißbrauchen zu lassen. Richard Ohlekopf.

Alois Wohlmuth und Walter Courvoisier: „Die Krähen".

Musikalisches Lustspiel.

Hanns Grimm: „Der Zaubergeiger".

Märchenpantomime.

Uraufführungen am Nationaltheater in München.

Walter Courvoisier, der Komponist von Lanzelot und Elaine, hat in seinem zweiten Bühnenwerk einer auf leichten Füßen laufenden Musik nachgestrebt, um den künstlerischen und wesentlichen Voraussetzungen zu entsprechen, die von einem Werke echt buffonischen Charakters als Artforderungen ausgehen. Die künstlerische Natur Courvoisiers kommt diesen Forderungen nicht gerade entgegen. Denn sie ist von schwerem Ernst, von schwerem Blut. Sie ist gefestigten Charakters; wesentliche Züge dieses Charakters liegen in seiner sehr männlichen, herben, sehr gesunden Artung. Starke Abneigung gegen Kompromisse und alles Surrogative wird zu ängstlicher Scheu. Die Frage, ob dieser stark begabte, durch reiches Können ausgezeichnete Musiker der geborene Dramatiker, ein echter Theaterkomponist sei, muß auch nach seinem zweiten Bühnenwerke eher im negativen als im positiven Sinne entschieden werden. Trotz allen Einwänden aber muß gesagt werden, daß Courvoisier in seinem musikalischen Lustspiel einen überraschend leichten, alles Oberflächliche, Billige und Banale freilich ängstlich meidenden Ton gefunden, daß er dem musikalischen Ausdruck in Beziehung auf Rhythmik und Melodik erhöhte Beweglichkeit, leichten Fluß eingefügt hat, daß er dank einem natürlichen Humor drastisch und witzig zu charakterisieren versteht. In diesem Sinne nenne ich das Lied des Baßgeigers, die ganze Musikantenszene und die Tänze. Das ist alles musikalisch fein und vortrefflich gemacht. Es ist kaum nötig zu sagen, daß das ganze Werk Zeugnis gibt von einem fein gebildeten und feinfühligen Musikertum. Die Schwächen liegen in den Mängeln, die Courvoisier mit vielen der für das Theater schreibenden deutschen Komponisten gemeinsam hat: in dem Mangel an wirklich dramatischem Leben, an Instinkt für die Bühne, in dem Mangel an fortreißender, zügig vorwärtsdrängender, das rechte Tempo haltender dramatischer und lyrischer Linie, in der Neigung, in die Partitur zu viel Musik zu stopfen, sich ins Detail absolut musikalischer Gestaltung und Entwicklung sich in motivische Kleinarbeit zu verlieren; wozu noch die übertriebene Furcht vor erlaubbaren Wirkungen kommt.

Benvenuto Cellini berichtet in seiner Lebensgeschichte von einem Scherz, den er bei einem Atelierfeste gewagt hat. Zu diesem von Sinnenlust geschwellten Feste mußte jeder Künstler seine Geliebte („Krähe") mitbringen. Cellinis Geliebte, Antäa, verschuldet in einem Anfall von Eifersucht ein Zerwürfnis mit ihrem Freunde. Dadurch kommt Cellini auf den Einfall, des Nachbars Sohn, einen jungen, hübschen Burschen, in Mädchenkleider zu stecken und ihn als seine Krähe (Geliebte) zum Feste zu führen. Der Spaß gelingt: Männer wie Frauen sind entzückt von der schönen Erscheinung des Mädchens. Dem verkleideten Burschen wird die Schwärmerei endlich lästig: er stellt sich, als werde ihm schlecht, da er guter Hoffnung sei. Die um ihn besorgten Frauen aber entdecken dabei sogleich seine wahre

Natur. Der Einakter schließt mit der Versöhnung zwischen Cellini und Antäa, die den Geliebten schon verloren glaubte.

Alois Wohlmuth, das hochgeschätzte Mitglied des staatlichen Schauspiels, hat diese Geschichte sehr geschickt und humorvoll versifiziert. — Die Aufführung unter der musikalischen Leitung Robert Hegers und der Regie Willi Wirks war im großen ganzen ausgezeichnet. Margot Leander hatte als Antäa nicht ganz das rechte Format. Else Betz war ein reizender Knabe. Die übrigen Rollen waren mit Jerger (Cellini), Bauberger, Depser, Gleß, Grifft und Hedwig Fichtmüller vortrefflich besetzt. Das Publikum verhielt sich dem Werke gegenüber freundlich und rief auch den Komponisten öfter hervor. —

Der Stoff zu der Pantomime Der Zaubergeiger (zwei Bilder in einem Aufzuge) war im Märchenschatze Grimms zu finden. Der als fahrender Musikant auftretende fremde Prinz verliebt sich in die Königstochter. Der eifersüchtige Narr aber bringt ihn an den Galgen. Mit Hilfe seiner Zaubergeiger gewinnt der Prinz sein Leben und auch die Tochter des Königs. Die musikalische Ausdeutung und das Szenarium Hanns Grimms sind geschickt und zweckentsprechend. Die Musik hat freilich keinen höheren Wert und auch kein eigenpersönliches Gesicht. Sie ist in Klang und Ausdruck nicht einmal besonders wählerisch. Mehr als das Ohr wird das Auge gefesselt. Die Pantomime wurde von dem hochbegabten Heinrich Kröller, den wir zu unserem Vorteil doch nicht ganz an Berlin oder Wien verlieren, ganz entzückend inszeniert. Die Ausführung alles Tänzerischen war durchaus meisterlich, geschmackvoll, lebendig, höchst eindringlich und schaubar, sehr musikalisch gefühlt. Elise Boshardt, Heinrich Kröller, Otto Ornelli und Max Wellenberg waren in Mimik und Gebärde die ausgezeichneten Hauptdarsteller der Pantomime. Sie war hinsichtlich der musikalischen Wiedergabe bei Robert Heger in den besten Händen.

Richard Würz.

Musikbriefe

Aachen. Es ist ein Zeichen für den Wert der E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre von Otto Besch, daß sie einem neben so bedeutenden Werken wie Liszts Faustsymphonie und desselben Meisters A dur-Klavierkonzert in guter Erinnerung geblieben ist. Wie Dr. Raabe sie in Weimar aus der Taufe hob und das Seinige dazu tat, ihr eine gute Aufnahme zu bereiten, so war er ihr auch hier ein erfolgreicher Anwalt. Mit der Faustsymphonie ernteten er und sein prächtiges Orchester wahre Stürme des Beifalls. Ganz besonders gefeiert wurde Meister Joseph Pembaur für seine hinreißende Wiedergabe des A dur-Konzertes. Desto stillergriffener nahm die andächtige Zuhörerschar beim folgenden 7. Städtischen Konzerte die Bachsche Johannespassion auf. Der Städtische Chor beherrschte das schwierige Werk bis in die feinsten Einzelheiten hinein; das Städtische Orchester mit seinen tüchtigen Solokräften gab sein Bestes. Von den Gesangssolisten schien mir neben Max Lipmann (Evangelist) nur Joseph Groenen (Hamburg) auf der Höhe der gestellten Aufgabe zu stehen. Sein Jesus griff einem an die Seele. In den Volkssymphoniekonzerten der Berichtszeit gab es zwei Uraufführungen, über die ich schon besonders schrieb: Herbert Windes „Gesang über den Wassern“ und Emil Röhrigs Konzert für Viola und Orchester. Neu für Aachen war die Märkische Suite von Hugo Kaun. Die lebhafte Freude des vollen Saales, mit ihr bekannt geworden zu sein, wird für Dr. Raabe sicher ein Ansporn sein, sie in den folgenden Jahren immer wieder einmal hervorzuholen. Rienzi- und Freischütz-Ouvertüre erwiesen sich auch bei der heurigen Aufführung als wahrhaft volkstümliche Werke; dagegen glaube ich, daß die Hauseggerschen „Aufklänge“ es zu keinem dauernden Leben bringen werden — trotz ihres volkstümlichen Themas. Bruckners 3. Symphonie ist ein Werk, für das es dem einfachen, durchweg musikalisch ungeschulten Manne an Aufnahmefähigkeit gebrechen muß und darum nicht recht an seinem Platze. Die große Aufgabe, die es an die Ausführenden stellt, wurde von Dr. Raabe und dem Städtischen Orchester meisterlich gelöst. Vorab glänzte der Bläserchor. Eines der V.-S.-K. wurde nur von Männerchören ausgefüllt. Die zu Gehör gebrachten Werke waren eine Wiederholung des 3. Sonderkonzertes der Verein. M.-O.-V. (Dirigenten: Paul Pfeifer und Ludwig Pütz). In diesem bewährte Dr. Walter Georgii (Köln) mit Liszts A dur-Konzert und Werken von Schumann und Chopin von neuem seinen Ruf als ausgezeichneter Pianist. Ein Festkonzert des Männerquartetts (Dirigent: Franz Brenner) gab Proben der guten Schulung dieser Vereinigung. Die Kammermusikveranstaltungen konnten nicht programmäßig eingehalten werden. An Stelle des Lambinon- kam das Berberquartett und spielte Regers Streichquartett d moll, Werk 74 und Beethovens Werk 132. Leider reicht der Raum nicht, näher auf die Werke sowohl wie ihre Vorführung einzugehen. In der Oper lernten wir bei Tristan und Isolde, Figaros Hochzeit und Parsifal eine Reihe der hervorragendsten deutschen Bühnenkünstler kennen. An sich erachte ich es für richtiger und gesünder, statt prunkende Aufführungen mit fremden Größen zu veranstalten, mit den vorhandenen Künstlern dauernd das Höchstmögliche erreichen zu wollen. Hoffentlich verfährt Herr Sioli, der neue Intendant des Stadttheaters, in dieser Weise. Außer den genannten Werken waren neu einstudiert Mignon und Tannhäuser mit Dr. von Alpenburg und Carmen mit Erich Orthmann am Pult. Erich Orthmann teilte sich mit Dr. Raabe in die musikalische Leitung des Tristan und stand dem Parsifal vor. Dr. von Alpenburg wird dessen fernere Wiederholungen dirigieren, wie er vordem Figaros Hochzeit leitete.

Reinhold Zimmermann.

*

Berlin. Es gilt: den Abgesang zu singen. Ein überladener Musikwinter echt berlinischen Gepräges geht zu Ende. Freilich gibt es noch täglich Nachzügler und die Staatsoper bringt gar noch eine Busoni-Premiere und bereitet für den Juni wieder eine moderne Opernwoche vor. (Darüber also später noch.) Die Staatsoper erinnerte sich vor allem aber wieder einmal der Verpflichtung, Mozart neu zu inszenieren. Man brachte Cosi fan tutte in einer Aufführung heraus, die sich sehen lassen darf: Professor Pankok schuf neue, im ganzen wohlgelungene Bühnenbilder, und Leo Blech vollbrachte mit seiner Kapelle eine nachahmungswürdiges Meisterstück, das ihm berechtigten Jubel eintrug. Die Solisten Desider Zador, Vera Schwarz, Elise Catopol-Batteux, Emmy Heckmann-Bettendorf, Benno Ziegler, Alexander Kirchner freilich hinterließen trotz vieler schöngelungener Einzelheiten doch Erdenreste, zu tragen peinlich. Im übrigen: viele Gastspiele. Zum ersten Male sang an der Staatsoper die Onegin Brangäne und Amnéris, beide Male mehr durch ihre wundervolle stimmliche als durch oft gehemmte darstellerische Leistung bezwingend. Am Deutschen Opernhause aber brachte sich die unvergessene Maria Labia wieder in Erinnerung. Toska, Santuzza, Tiefland-Martha waren starke, meisterlich ausgeglichene Leistungen. Gesanglich gab es vieles Große und Schöne. Sehr erfreulich eine Fülle von Schubert-Abenden, unter denen der von Emmi Leisner unbedingt an erster Stelle stand. Der Wiener Opernbariton Arthur Fleischer hat sich an drei Liederabenden (darunter Winterreise) die berechtigte Gunst des Publikums schnell ersungen. Sein Berliner Kollege Leo Schützendorf aber trat für das gesamte Balladenwerk Karl Löwes mit schönem Gelingen ein; er ist zweifellos einer unserer besten Balladensänger. Leo Slezak, der Modetenor von vorgestern, kann man dagegen nur noch mit Mißbehagen hören. Um so lieber waren uns die mehrfachen Besuche Benders und Brodersens, sowie die Bekanntschaft zweier zwischen München und Wien geteilten Meistersinger: Emil Schipper und Alfred Zerger, welch letzterer in dreifacher Eigenschaft, als Kapellmeister, Regisseur und Buffo nach Wien verpflichtet wurde. Diese knappe Uebersicht über Gesangsabende wäre höchst unvollkommen, würde ich nicht des Meisterbegleiters gedenken, der in Berlin jetzt so zu Hause ist wie in München: Michael Raucheisens, der auch als Kammermusikspieler (mit dem vortrefflichen Münchener Streichquartett) einen ersten Platz behauptet. Von selten gehörten Damen seien die Altistin Elli Sendler, eine unserer geschmackvollsten Konzertsängerinnen, und Inge Thorsen, der Hamburger Koloratursopran, genannt, deren Liederabend ihre schönen Mittel und ausgezeichnete Schulung in bestem Lichte zeigte. Um beim Gesanglichen zu bleiben: der Chor der Hochschule für Musik vervollkommnet sich unter Prof. Siegfried Ochs von Monat zu Monat. So war es eine ungetrübte Freude, von ihm Händels reizendes Pastorale Acis und Galathea und etliche Bach-Kantaten zu hören. Ochs geht mit unverändert hinreißender Begeisterung ans Werk und für den nächsten Winter hat er mit dem jungen Chor bereits große Pläne. Etwas hausbackener sieht es stets in Georg Schumanns Singakademie aus. Doch standen die Osteraufführung der Matthäus-Passion sowie jüngst eine Neueinstudierung der Ruth von Georg Schumann auf altgewohnt achtbarer Höhe. Frischen Zugwind freilich dürfen wir von dieser Stelle aus nicht erwarten. Um so mehr weht solch Wind durch die Halle der Philharmonie, wenn dort der „Anbruch“ tagt. Gerechtigkeit verlangt, daß auch die Verdienste dieser Unternehmung gewürdigt werden, deren zwiespältiger und in vielem anfechtbarer Charakter im übrigen hier schon gekennzeichnet wurde. So gehörte ein „Anbruch“-Abend dem Schaffen E. N. v. Reznicekś. Leo Blech dirigierte mit prachtvoller Einfühlung die Donna-Diana-Ouvertüre, die man wohl getrost neben derjenigen zur Verkauften Braut nennen darf, und die symphonische Dichtung Der Sieger, die, obwohl stark in Straußschen Bahnen wandelnd, doch von der ersten bis zur letzten Note fesselt. Höher steht indessen zweifellos des Tondichters Schlemihl, der besonders im Mittelsatz vieles Schöne und Eigene enthält, und unter Leitung des stets für neue oder unbekanntere Werke mit Geschmack und Temperament besorgten Hermann Henze in einem eigenen Orchesterkonzert dargeboten wurde. Ein anderer „Anbruch“-Abend stand im Zeichen Arnold Schönbergs. Verklärte Nacht und Pelleas und Mèlisande sind freilich in Berlin längst anerkannt, doch läßt man sich beide Tondichtungen in einer so sauberen Aufführung, wie sie Otto Klemperer aus Köln zuwege brachte, gern noch einmal gefallen. Im übrigen war die Novität dieses Abends eben Herr Klemperer, ein hingebungsvoll eifernder Dirigent, dessen Fähigkeit, selbst die Philharmoniker zu gesteigerter Leistung emporzureißen, eine echte großzügige Führerbegabung erkennen läßt. Noch einen neuen Dirigenten bescherte der Anbruch: Karl Schuricht aus Wiesbaden, der sich für Mahlers totgeborene „Sechste“ umsichtig und elegant einsetzte; ob Herr Schuricht wahrhaft eine Persönlichkeit von Rang ist, läßt sich nach dieser Probe beileibe nicht sagen. Was der Anbruch letzthin sonst noch brachte, war weniger beachtlich. Ein Klavierkonzert des jungen Bulgaren Pantscho Wladigeroff zeigt temperamentvoll musikantisches Epigonentum. Eine schwache Komposition von James Simon: Goethes „Urworte“ für Sopran-, Baritonsolo, Chor und Orchester ging eindruckslos vorüber. Orchesterstücke der Holländerin

Henriette van Lennep gehören in das Fach von der musikalischen Impotenz. Da wir von Dirigenten sprachen: an der Spitze marschiert nun mehr und mehr Wilhelm Furtwängler, der sich in den Symphoniekonzerten der Staatskapelle wie in mehreren Konzerten mit den Philharmonikern aller Herzen erobert hat. Er verabschiedete sich dort mit einer zündenden Aufführung der „Neunten", hier mit Don Juan und Brahms' „Vierter", die wir wohl selten in solcher Vollkommenheit hörten. Es ist ein Segen, für den wir Dank wissen, daß dieser Künstler zunächst für fünf Jahre fest an Berlin gebunden ist. Vergleiche mit Nikisch drängen sich unwillkürlich auf und die Frage: Wird dieser „ewig Junge" nicht schließlich doch einmal alt? Tatsache jedenfalls ist, daß Nikisch *solchen* Brahms uns seit Jahren nicht mehr hören ließ. Dagegen setzte er sich im neunten philharmonischen Konzert liebevoll für des jungen Korngold symphonische Ouvertüre Sursum corda ein, die freilich in ihrer Durchführung nicht hält, was sie im Straußisch angehauchten Anfang verspricht. Im letzten Konzert paradierte Nikisch dann wieder mit Beethoven (Leonore II), Schubert (Unvollendete), Brahms (Erste); und was er will, das kann er. In einigem Abstand ist Fritz Busch zu nennen, der die „Neunte" im Scherzo und Schlußsatz musikantisch sicher anpackte, im ersten Satz und Adagio aber einfach versagte. Selmar Meyrowitz brachte wieder eine lobenswerte Aufführung von Verdis Requiem heraus und wagte es, Berlioz' Romeo und Julia vollständig aufzuführen, freilich mit zwiespältigem Gelingen. Seine Stellung beim Blüthner-Orchester scheint sich mit Schluß der Saison zu erledigen. Wie weit die Gründe dafür interner Natur sind, entzieht sich meiner Kenntnis. Enthusiastisch aufgenommen wurde Fritz Reiner aus Dresden, der mit glänzenden Aufführungen des Till Eulenspiegel und der „Vierten" von Brahms (die er freilich weicher und unbrahmsischer gibt als Furtwängler) sich bestens einführte. Auch ein dirigierender Wunderknabe, Tolli Fistoulari, dreizehnjährig, Russe, stellte sich — mit heimatlicher Symphonik — vor. Die Kuriosität sei gern vermerkt. Ob einmal ein Künstler daraus wird, bleibt abzuwarten. Siegfried Wagner hat hier sein großes Publikum; daß er kein Dirigent großen Stils ist, wissen wir längst; doch wenn er eigene und seines Vaters Sachen dirigiert, vermag er Liebe und Sympathie zu erwecken; und deshalb wollen wir ihn nicht unterschätzen. Schließlich seien drei ausländische Dirigenten genannt, die durchweg als zielsichere Musiker sich zu erkennen gaben und mit der Kunst ihrer Länder aufwarteten: der blutjunge Norweger Mohwinkel, der Tscheche Vladislav Sak, der Pole Zdislav Birnbaum. Ein Grund zu besonderer Hervorhebung besteht in diesen Fällen nicht. Noch vieles wäre von Instrumentalisten zu berichten; doch das würde, wie immer, zu weit führen und Spalten beanspruchen, wollte ich auch nur das Nichtalltägliche nennen. Doch sei wenigstens des Rosé-Quartetts gedacht, das an vier Abenden alles überstrahlte, was wir in diesem Winter an Kammermusik, selbst vom — oft überanstrengten — Busch-Quartett hörten. Eine kleine Frage zum Schluß: um Herrn Schreker ist es hier in letzter Zeit auffallend ruhig geworden. Man hört von stürmischer Unruhe gegen ihn in einer Senatssitzung. Kriselt's? Oder: dämmert's? *Hans Teßmer* (Berlin).

*

Dresden. (*Von der Dresdner Staatsoper.*) Die zahlreichen Aushilfsgastspiele beeinträchtigen die ruhige Entwicklung des Spielplans schon seit Wochen. Sie vermögen aber auch den Ruf des Instituts nicht zu heben, zumal in der jetzt beginnenden Reisezeit. Erst die letzten acht Tage haben unter den „Vielzuvielen" drei brauchbare Kräfte erkennen lassen, und zwar einmal Stella Eisner (Prag), die eine vorzügliche Miccaela (Carmen) bot und berufen scheint, Frau Nast wenigstens teilweise zu ersetzen. Sodann Johanna Hesse (Darmstadt), deren Isolde am Himmelfahrtstage das Haus zu stürmischen Kundgebungen hinriß. In beiden Fällen hat man es mit gepflegten Stimmen wie mit musikalischer und darstellerischer Begabung zu tun. Stella Eisner tritt in den Verband der Staatsoper. Auch Frau Hesse würde zweifellos unserem Künstlerkreise zur Zierde gereichen, und wir könnten uns leicht darüber hinwegsetzen, daß der Gastspielvertrag mit Melanie Kurt nicht vollzogen wird. Die Isolde der Darmstädter Sängerin hatte Stil und Größe. Aeltere Besucher verglichen sie mit Terese Maltens hoher Ausdeutungskunst. Hierbei drängt sich unwillkürlich die Frage auf, warum eigentlich Frau Forti, deren Vertrag doch erneuert worden ist, so wenig beschäftigt wird. Noch ist ein drittes Gastspiel zu erwähnen, das Beachtung verdient. Der Prager Tenor Oskar Eisenberg sang den Herzog im Rigoletto und empfahl sich durch beträchtliche Stimmittel und musikalische Intelligenz. Wohl flackert die Tongebung stellenweise, allein die gute Atemführung und der leichte Ansatz dürften in dieser Beziehung bald Abhilfe schaffen. Allmählich gelingt es der neuen Ballettmeisterin Frau Susi Hahl, die Ballettszenen der Opern des Spielplans *aufzufrischen*, so im Schlußakt der Lustigen Weiber und nicht minder im 2. Akt der Undine. Beide Male befreite die Meisterin Tänze und Gruppierungen von der starren Schablone und gab auch dem ausgezeichneten Solistenpaar Lina Gerzer und W. Kreideweiß Gelegenheit zu tanzkünstlerischem Hervortreten. In Undine gefiel Robert Burg als neuer Kühleborn durch die folgerichtig durchgeführte Dämonie des Ausdrucks, während Erik Wildhagen mit dem erstmalig gesungenen Ritter Hugo seine schöne, entwicklungsfähige Stimme zur Geltung brachte. Am 24. Mai erfolgt endlich die längst versprochene Neueinstudierung von Mozarts Zauberflöte. Hinter den Kulissen spricht man von Ausstattungswundern und neuartigen Lichteffekten. Hoffentlich kommt dabei Mozarts Musik nicht zu kurz, wie neulich bei Hoffmanns Erzählungen diejenige Offenbachs. Im Herbst soll als erste Neuheit Hans Pfitzners Palestrina in Szene gehen. Die Proben haben schon begonnen. Da Hans Pfitzner bisher in Dresden nur mit seinem schwächsten Bühnenwerke, dem Christelflein, zu Gehör kam, so wäre zu wünschen, daß der Tondichter uns seine großartige Schöpfung *persönlich* vermittelte. Dresden hat an Hans Pfitzner viel gut zu machen; das alte Regime ist am Armen Heinrich und an der Rose vom Liebesgarten achtlos vorübergegangen. Die *Stadt Dresden* übernimmt 35% des Zuschusses für die Staatstheater. Fürwahr, „ein stolzes Wort". Regierung und Landtag sind zu großen Opfern bereit. Wiederholt haben namhafte Leute aus der Provinz öffentlich betont, wie wichtig der künstlerische Hochstand der Staatstheater für die übrigen Bühnen des Landes sei und welche Vorteile das „große Muster" für sie bedeute. Aus diesen Erwägungen heraus ist es notwendig, daß alles geschieht, um die Staatsoper Sachsens wieder voll wettbewerbsfähig mit Berlin, München und Wien zu machen. Man denke einmal an die Zeit zurück, da Sonderzüge zu den Aufführungen des Rosenkavalier nach Dresden gingen. Ein schönes, herrliches Ziel gilt es wiederum zu erreichen, und es läßt sich erreichen auch ohne den Glanz des Hofes. Es sei auch auf Bayreuth hingewiesen. Nicht immer standen dort Sterne erster Größe auf der Szene, oft nicht einmal in den Hauptrollen, und doch, welche Gesamtwirkung wurde erzielt von den Hütern der Tradition, die ihr Amt als Priester der Kunst versahen und das Ganze mit künstlerischem Einheitsodem erfüllten. Für Dresden sind *zwei führende Männer* erforderlich: erstens ein *Theaterminister*, mag man ihn nun Generaldirektor oder Generalintendant nennen, sodann ein *Oberkapellmeister* oder Generalmusikdirektor. Beide müssen überragende Persönlichkeitswerte, vor allem organisatorisches Können und starke Willenskraft mitbringen, die eine Gefolgschaft des gesamten Personals gewährleisten. Die gedeihliche Aufwärtsentwicklung eines Opernbetriebes ist nun mal abhängig von der Meisterhand eines leitenden Fachmannes. Seit Schuchs Tode hat sich manches gewandelt, und heute muß es in obigem Sinne heißen: „Zwei Seelen und *ein* Gedanke, zwei Herzen und *ein* Schlag!" Wie aber die Dinge bei uns liegen, kann dieses Heil nur von *auswärts* kommen. Prof. H. *Platzbecker*.

*

Hagen i. W. (*Mozartfestspiele.*) Die erst seit etwa Jahresfrist bestehende Hagener Oper schreitet in der Entwicklung rüstig fort. Ein besonderes Kunstereignis fand in Gestalt eines Mozart-Zyklus in der Woche vom 24. zum 30. April statt. Zur Aufführung gelangten die Opern Cosi fan tutte, Die Entführung aus dem Serail, Die Hochzeit des Figaro und Don Juan. Durch die Mitwirkung bedeutender Künstler ganz Deutschlands beansprucht die Festwoche auch außerhalb der Mauern Hagens Beachtung. Von der Berliner Staatsoper waren gekommen E. Heckmann-Bettendorf (Dorabella), Al. Kirchner (Ferrando), D. Zador (Don Alfonso), E. Hansa (Konstanze), C. Bronsgeest (Don Juan), von der Dresdener Staatsoper G. Merren-Nikisch (Blondchen, Susanne, Zerline), L. Ermold (Figaro), vom Nationaltheater München M. Gillmann (Oswin), die Kammersänger F. Feinhals (Almaviva) und Geis (Leporello), vom Stadttheater Hamburg M. Winternitz-Dorda (Fiordiligi), Fr. Singler (Despina, Cherubim), vom Nationaltheater Mannheim M. Lipmann (Belmonte), Alfr. Fährbach (Don Oktavio). Vom Hagener Ensemble wirkten mit Fr. Sauer (Komtur), E. Schröder-Hallensleben (Gräfin), A. Lang (Pedrillo), C. H. Barth (Guglielmo, Masetto), H. Leisner (Donna Anna), H. Tschelban (Donna Elvira). Kapellmeister E. Mehlich hatte die musikalische Leitung, die er künstlerisch, stilecht, durchzuführen wußte. Die gespannten Hoffnungen, die naturgemäß auf die Veranstaltung von Festspielen gesetzt werden, haben sich so ziemlich erfüllt. Hinsichtlich der Don Juan-Aufführung gab es allerdings Enttäuschungen, da das szenische Moment versagte, die Gäste zu bunt zusammengestellt waren und auch die Wahl der Hagener Mitwirkenden nicht recht glücklich getroffen schien. Ganz hervorragend war die Cosi-fan-tutte-Wiedergabe, in der besonders Desider Zadors Künstlerschaft Triumphe feiern konnte. *Hans Jacobs*.

*

Hannover. Will man über das Musikleben in Hannover seit Beginn der dieswinterlichen Berichtszeit unterrichtet sein, so nehme man einen Musikbrief aus den letzten Jahren. Es ist immer dasselbe, und es verlohnt sich nicht, wieder das gleiche wie früher zu sagen. Mit Freude verfolgt man die Entwicklung des einheimischen jungen Pianisten Walter Gieseking, auf den man durch seine weitgehende Förderung der neueren Klaviermusik in den deutschen Musikzentren bereits aufmerksam geworden ist. In Hannover findet er im Kreise der „Kestner-Gesellschaft" willige Hörer und Förderer. Traurig ist es um den Opernspielplan bestellt. Die Uebernahme des Opernhauses in städtische Regie hat in künstlerischer Beziehung nicht viel Gutes gebracht. Wir vermissen die Einlösung all der Versprechungen, die uns früher gemacht wurden. Zum Schluß der Spielzeit wird es noch die Uraufführung der Egon Welleszschen Oper „Die Prinzessin Girnara" geben. Hoffentlich ist darüber Gutes zu sagen. Das würde dann alles sein, was zugunsten der Opernpflege spräche. Der Wechsel unter den Solisten, namentlich unter den guten Kräften, nimmt einen Umfang an, der besorgniserregend ist, und auf geeignete Ersatzkräfte wartet man bisher vergebens. Wir wollen gerecht sein: Es gab auch „ein" Konzert im Opernhause, in dem unter Richard Lerts Leitung „sämtliche Werke zum erstenmal" in Hannover erklangen. Man hörte eine gute und gut aufgenommene Wiedergabe von Schönbergs „Verklärte Nacht". Es gab in dem Konzert auch eine Ur-

aufführung zweier Orchesterstücke von Otto Leonhardt, dem Reger-Schüler, auf den man schon früher aufmerksam wurde. Diesmal kam ein Werk seiner früheren Schaffenszeit zu Gehör. Inzwischen ist Otto Leonhardt durch eigene Kraft in seinem Schaffen gewachsen.

Richard Ohlekopf.

*

Kristiania. (Erstes Norwegisches Bach-Fest in Norwegen.) Zur Feier des 40jährigen Bestehens des Cäcilia-Vereins beschloß man, im April ein viertägiges Bach-Fest abzuhalten. Professor Straube (Leipzig), ein seit langem lieber Gast der Stadt, wurde dazu gewonnen, die Leitung des Ganzen zu übernehmen. Wie nicht anders zu erwarten, glückte das Fest aufs beste, zumal man klugerweise von jeder Einmischung bei der Solistenverteilung Abstand genommen hatte und auch hierin Herrn Prof. Straube völlig freie Hand ließ. — Das Ergebnis war ein überraschend gutes. Daß Solisten wie Pembaur, Rosenthal, Emmi Leisner ihren Bach konnten, war nicht anders zu erwarten, aber daß der Chor des Vereins sich so gut mit seiner Aufgabe abfand, war erstaunlich, wenn man bedenkt, wie wenig Bachsche Musik in Norwegen überhaupt getrieben und gekannt ist. Herrn Prof. Straube gebührt also hierfür das Verdienst in erster Linie. — Arild Sandvold eröffnete das erste Konzert mit der c moll-Passacaglia. Der junge Organist ist in Leipzig ausgebildet und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Zwei Kantaten („Wachet auf, ruft uns die Stimme" und „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem") nebst dem Magnifikat bildeten den weiteren Inhalt. Elisabeth Rethberg, Emmi Leisner und der Tenorist Hans Lißmann, sowie Dr. Wolfgang Rosenthal hatten die Soli übernommen. — Das zweite Konzert fand unter Mithilfe des philharmonischen Orchesters statt: h moll-Suite (Flöte Axel Andersen, Klavier Willy Mehrmann) und G dur-Suite für Violoncello-Solo (Alexander Schuster); ferner die italienische Kantate: „Non sa che sia dolore" mit Elisabeth Rethberg in der Sopranpartie, und schließlich die chromatische Fantasie und Fuge. Joseph Pembaur spielte sie überaus klar und klangvoll. Das dritte Konzert bestand aus: a moll-Konzert für Klavier, Violine, Flöte und Streichorchester — der musikalische Höhepunkt des Abends. Ferner: Orchestersuite D dur (Violine Prof. Adolf Busch) — Solokantate: „Schlage doch, gewünschte Stunde" (Emmi Leisner) und schließlich: „Herkules am Scheidewege". Das vierte Konzert bildete die Johannes-Passion. Hier war es wieder bewundernswert, wie Prof. Straube in den wenigen Proben, die gehalten werden konnten, den Chor zu einer hier unbekannten Einheit, Reinheit und Feinheit erzogen hatte. Die obengenannten Solisten wirkten auch hier mit. — Gesungen wurde natürlich in deutscher Sprache. Die beiden Vokalkonzerte fanden in Vor Frelsers Kirke statt, die beiden anderen im Konzertsaal. — (Beethoven-Fest.) Die philharmonische Gesellschaft veranstaltete eine überaus würdige Beethoven-Feier, allerdings etwas post festum. Artur Nikisch dirigierte sämtliche Symphonien. Reklame war da nicht nötig und der Besuch der Konzerte (und öffentlichen Generalproben) war trotz des kurz vorhergehenden Bach-Festes und anderer Konzerte ein überaus guter. Ueber den Verlauf der Abende bleibt bei Nikisch nichts zu sagen übrig, ein solcher Dirigent vermag auch ein erst im Werden begriffenes Orchester wie das philharmonische zu erstaunlicher Höhe zu bringen. Interessant dürfte die vor Beginn der Proben und Konzerte aufgeworfene Frage sein, ob man die Neunte (in Ermangelung besseren Lokales) in der Kirche aufführen könne. Alle in Frage gekommenen Stellen lehnten ab. Nikisch selbst hatte gegen Aufführung der ersten drei Sätze nichts einzuwenden, wohl aber gegen den Chorsatz, der keinesfalls in die Kirche passe. Man war also gezwungen, für das Schlußkonzert (Achte und Neunte Symphonie) wieder das unschöne Missionshaus zu benutzen, dessen einziger Vorteil ein großer Zuhörerraum und leidliche Akustik bietet. Wie verlautet, habe sich Nikisch aufs entschiedenste gegen dieses Konzertlokal ausgesprochen. Er will bei seinem nächsten Hiersein keinesfalls dort dirigieren. — José Eibenschütz ist auf ein Jahr anstelle Ignaz Neumarks als ständiger Dirigent des philharmonischen Orchesters verpflichtet worden. H. Mauke.

Kunst und Künstler

— Der unter Leitung von Erich Band stehende „Verein für klassische Kirchenmusik" in Stuttgart begeht im Winter 1921/22 sein 75jähriges Jubiläum. Als Festaufführungen sind die h moll-Messe von Bach und ein Kammermusikkonzert vorgesehen.

— Die Stadt Bochum veranstaltet unter Leitung des städtischen Kapellmeisters Rudolf Schulz-Dornburg in der Zeit vom 26. Juni bis 6. Juli eine Bruckner-Feier, die neben einem umfassenden Ueberblick über das symphonische Schaffen des Meisters durch das bedeutend verstärkte städtische Orchester (und eine Kammermusik des Wendling-Quartetts) auch die seltener gehörte Chorliteratur für gemischten Chor und Männerchor bringen soll. Hierzu sind der Musikverein (Musikdirektor Arno Schütze), der die große Messe singen wird, der Bochumer Lehrergesangverein, die Sängervereinigung und sechs große Kirchenchöre gewonnen.

— Als Beschluß seines erstwinterlichen Wirkens im Rheinlande bringt Paul Scheinpflug vom 1.—3. Juli in Duisburg ein dreitägiges Musikfest. Außer Werken von Bruckner und Mahler sieht das Programm als Erstaufführung in Nord- und Westdeutschland Arnold Schönbergs Gurrelieder unter Mitwirkung hervorragender Solisten vor. Ferner werden in einer Matinee jungrheinische Komponisten zu Gehör kommen.

— Das auf Pfingsten angesetzte Max-Reger-Fest in Breslau mußte wegen der durch den Poleneinfall geschaffenen Lage auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Nähere Nachrichten über Ort und Zeitpunkt des Festes werden seinerzeit bekanntgegeben.

— Das seit geraumer Zeit provisorisch untergebrachte Spohr-Museum in Kassel hat nun sein endgültiges Heim gefunden. Bekanntlich wirkte Louis Spohr während des zweiten Viertels des vorigen Jahrhunderts als kurfürstlicher Kapellmeister und Komponist in Kassel, wo er dem Hoftheater durch seine Persönlichkeit zu einem weitreichenden künstlerischen Ruf verhalf. Als Vertreter der musikalischen Romantik, der sich höchster Wertschätzung unter seinen Zeitgenossen erfreute, kam der in Braunschweig geborene Komponist der „Jessonda" über Gotha, Wien, Frankfurt a. M. und London im Jahre 1822 nach Kassel, wo er über drei Jahrzehnte bis zu seinem Tode eine äußerst fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. In dem Gebäude des Kasseler Spohr-Konservatoriums, dessen Leiter, Heinrich Stein, seit Jahren mit wahrem Bienenfleiß Hunderte von Erinnerungsstücken an Spohr zusammengetragen hat, ist jetzt das Spohr-Museum der Oeffentlichkeit zugängig gemacht worden. Da findet man in reizvoller Anordnung eine überraschende Fülle von Manuskripten, Briefen, Partituren und sonstigen Gegenständen. Vor allem hat das Arbeitszimmer des Komponisten in seiner ursprünglichen Form wieder hergestellt werden können. Ein interessantes Stück ist der die politische Stellung Spohrs beleuchtende „Anleiheschein der Gesellschaft deutscher Republikaner", aus dem hervorgeht, daß Spohr der Bewegung des Jahres 1848 tatkräftig ergeben war. Bekanntlich brachte ihm diese seine Stellung die zwangsweise Versetzung in den Ruhestand.

— Der ausgezeichnete Klavierpädagoge Prof. Heinrich Barth, Abteilungsvorsteher an der Berliner Hochschule für Musik, hat nunmehr 50 Jahre sein Amt mit hohen Ehren versehen und wird nach dem Altersgesetze im Herbst d. J. aus dem Lehrkörper ausscheiden.

— Alfred Spitzner, Konzertmeister der Bratsche in der Dresdener Staatskapelle, wurde nach 25jähriger Tätigkeit vom Tonkünstlerverein in Anerkennung seiner hervorragenden künstlerischen Verdienste zum Ehrenmitglied ernannt.

— Seminarmusiklehrer Musikdirektor G. Hecht in Köslin feierte sein 50jähriges Dienstjubiläum. Mit dem jetzt in den Ruhestand tretenden Manne scheidet ein um das Musikwesen sehr verdienter Lehrer aus dem Seminardienste.

— Der bekannte Musikschriftsteller Prof. Dr. Karl Fuchs in Danzig beging dieser Tage sein goldenes Doktorjubiläum. Die Universität Greifswald erneuerte aus diesem Anlaß sein Doktordiplom.

— Ida Schürmann-Herchet, die bekannte Oratorien- und Liedersängerin aus M.-Gladbach, ist im vergangenen Winter mit größtem Erfolge für zeitgenössische Komponisten eingetreten: so fanden sich G. Jokl, K. Koethke, R. Bückmann, H. Göhler und H. Unger auf ihrem Repertoire. Für die kommende Saison hat die Künstlerin Manuskripte von Siegfr. Kallenberg und Orchestergesänge von Aug. Reuß ausgewählt.

— Kapellmeister Hilmar Weber, vordem am Landestheater in Koburg als Kapellmeister tätig, wurde als zweiter Dirigent und Leiter der Volkstümlichen Konzerte für das Philharmonische Orchester in Leipzig verpflichtet.

— Das Brüder-Post-Streich-Quartett veranstaltet im Juli in Frankfurt a. M. einen Kammermusik-Novitäten-Zyklus, wobei nur Werke zeitgenössischer Autoren zur Aufführung gelangen. Die besten Werke werden dann im Laufe dieser Saison in mehreren Städten zur Aufführung gebracht. Es kommen nur Werke, welche noch nirgends aufgeführt wurden, in Betracht. Das Richterkollegium ist in der Bildung begriffen und wird noch näher mitgeteilt. Zuschriften sind zu richten an die Geschäftsleitung des Brüder-Post-Quartetts, Frankfurt a. M., Gärtnerweg 56.

— Das neugebildete Lektorat für Musiktheorie an der Universität Leipzig ist dem Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Friedrich Brandes in Leipzig übertragen worden. Brandes ist ein ausgezeichneter Pianist und Dirigent. Als Komponist trat er mit Männerchören, Liedern und Klavierstücken hervor.

— In Jena fand zur Erinnerung an Max Reger, dessen Todestag sich am 11. Mai zum fünften Male jährte, eine Feier statt. Einem Hauskonzerte mit Wollgandt und Volkmann als ausübenden Künstlern folgten ein Kirchen- und ein Kammerkonzert. Volkmann, auch der Leiter, spielte u. a. die Fantasie Op. 27, C. Herrmann Brahms-Stücke (Op. 131), Wollgandt mit jenem und Osk. Fischer die Serenade Op. 77 b, Marg. v. Mikusch die Bach-Variationen, Walburg E. Schick sang Lieder. Den Schluß des Kirchenkonzertes bildete die Kantate „Vom Himmel hoch". Der Reinertrag war für das Reger-Archiv bestimmt.

— Eine erhebende Feier zu Regers Gedächtnis veranstaltete Hermann Keller, der in der Markuskirche in Stuttgart u. a. die Fantasien über „Wie schön leucht't" und B-A-C-H sowie das Benedictus vortrug.

— Wilhelm Furtwängler beschloß seine diswinterlichen Konzertserien in Berlin, Frankfurt a. M. und Wien mit Aufführungen der „Neunten", die in allen drei Städten wahren

Enthusiasmus hervorriefen. Der Künstler wird im Winter 1920/21 in Berlin außer den Symphoniekonzerten der Staatskapelle noch fünf Konzerte mit den Philharmonikern leiten.

— Die junge Pianistin Hilde Knopf (Jena), Schülerin von W. Eickmeyer, hatte als Reger- und Liszt-Spielerin beachtenswerten Erfolg.

— Walter Rehberg, der hervorragende junge Mannheimer Pianist, hat neuerdings in verschiedenen Städten mit größtem Erfolge konzertiert. Rehberg wird im kommenden Winter sämtliche Klavierwerke von Brahms spielen. Da wird mancher Pianist erstaunt merken, was alles er selbst von Meister Johannes' Werken sich noch nicht zu eigen gemacht hat.

— Maria Schneider-Plaut, die frühere Soubrette am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, ist zum dramatischen Fach übergegangen. Sie erzielte mit Darstellungen der Micaela, Santuzza, Margarete, Mignon u. a. am Landestheater in Braunschweig glänzende Erfolge.

— Im Anschluß an einen vom Vorsitzenden des Bach-Vereins Karlsruhe Herrn Karl Malsch gehaltenen Vortrag über „Deutsche und romanische Formelemente in den Werken J. S. Bachs" wurde die Triosonate aus dem „Musikalischen Opfer" und eine Triosonate von Händel in originaltreuer Besetzung von Kammermusiker Spittel (Flöte), Margarete Schweikert (Violine), Direktor Karle (Klavicembalo) und Dr. Schmitt (Violoncello) gespielt.

— Das Philharmonische Orchester in Kristiania führt zurzeit unter Nikischs Leitung die Beethoven-Symphonien auf. Die Konzerte finden lebhaften Zuspruch. Nikisch erntete begeisterte Anerkennung. Die Kritik hob einhellig seine inspirierende Kunst hervor und nennt ihn den größten Dirigenten der Gegenwart.

— Eine Bruckner-Monographie von Hans Teßmer erscheint in Kürze in der „Deutschen Musikbücherei" des Verlages G. Bosse in Regensburg.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Berlin ist Minna Lammert, eine gefeierte Altistin der Berliner Hofoper zur Zeit Niemanns, in hohem Alter gestorben.

— Der Berliner Cellist Heinz Beyer, II. Vorsitzender des Berliner Tonkünstlervereins, ist an einer Blutvergiftung verschieden.

— In Wien ist Max Kalbeck gestorben. Er wurde am 4. Januar 1850 in Breslau geboren, studierte einige Zeit Jurisprudenz, wandte sich aber dann dem Studium der Philosophie zu und wurde in München zum Poeten, bis er den Beruf abermals wechselte und Schüler der Münchener Musikschule wurde. Kalbeck wirkte zuerst in seiner Heimatstadt, siedelte dann, Hanslicks Rat folgend, nach Wien über, wo er eine rege, viel anerkannte, aber auch befehdete schriftstellerische Tätigkeit begann, die sich nicht nur auf die Musik erstreckte. Sein Hauptwerk ist die große Brahms-Biographie (1904 ff.). Verdienstvoll sind seine zahlreichen Uebersetzungen von Operntexten. Auch hat Kalbeck zu älteren Werken neue Textbücher geschaffen.

Erst- und Neuaufführungen

— D'Alberts neue Oper „Scirocco" wurde vom Hessischen Landestheater in Darmstadt zur Uraufführung gebracht.

— Ant. Beer-Walbrunn brachte seine Oper „Don Quijote" in Ulm zur Uraufführung.

— In Münster (Westf.) wurde die romantische Volksoper Der Berggeist von Kuno Stierlin (Text von Th. Bohn) zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Wilhelm Maute (München) hat der M. Z. zufolge ein Oratorium „Die Vertreibung aus dem Paradiese" beendet, dessen Uraufführung im Herbst dieses Jahres erfolgen soll.

— „Maiandacht", ein neues Oratorium des bekannten schlesischen Komponisten Leo Kieslich für Sopransolo, Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor, großes Orchester und Harfe, gelangte am 4. Mai in Neustadt zur Uraufführung. Konzertsängerin Hilde Hoffmann aus Strehlen, eine Gesangskünstlerin von hervorragenden Qualitäten, ließ keinen Wunsch unerfüllt. Das sehr melodiöse und äußerst stimmungs- und wirkungsvolle Werk fand unter der temperamentvollen Leitung des zu höchsten Höhen strebenden Komponisten, der ein Vollblutmusiker durch und durch ist, begeisterte Aufnahme.

— Hans Pfitzner hat die Uraufführung seiner Romantischen Kantate für Soli, Chor und großes Orchester nach Gedichten und Sprüchen von Eichendorff, Fritz Busch übertragen, der das Werk in Stuttgart durch den Philharmonischen Chor und das Opernorchester herausbringen wird. Gleichzeitig sind Aufführungen in Berlin und anderen Städten geplant.

— In Worms hatte die symphonische Dichtung Leukothea des heimischen Komponisten Hans Kummer einen sehr starken Erfolg. Kummer ist vor kurzem auch in Berlin mit einigen seiner Werke, die auf große Begabung schließen lassen, zu Worte gekommen.

— In Freiburg i. Br. fand am 9. Mai in einem Harmsschen Kammerkonzert die Uraufführung des Streichquartetts Nr. 5 (Pastorale) G dur, Werk 139 (Manuskript) von dem in Freiburg ansässigen Tonsetzer Heinrich Zöllner durch das Rosé-Quartett statt. Das romantische Pfade wandelnde, dem Gebiete der absoluten Musik angehörende hübsche Werk erfuhr durch die unvergleichliche Quartettvereinigung eine ganz ausgezeichnete, mit lebhaftem Beifall aufgenommene Wiedergabe. Der Komponist wurde durch mehrfache Hervorrufe geehrt. l.-

— Die „Passion" von Heinr. Schütz, die leider nur selten auf den Programmen der Chorvereine erscheint, erlebte in der Bearbeitung von Karl Riedel durch den Verein für geistliche Musik in Potsdam unter Musikdirektor W. Kempff eine würdige Aufführung. Von den Solisten sangen die Hauptpartien Albert Fischer (Jesus) und Valentin Ludwig (Evangelist).

— Das Programm des diesjährigen Tonkünstlerfestes vom A. D. M. V. in Nürnberg wird ungefähr folgendes Gesicht zeigen: Montag, den 13. Juni: Festoper „Ein Fest zu Haderslev" von Robert Heger, dargeboten von der Stadt Nürnberg. Dienstag, den 14. Juni, abends: I. Orchesterkonzert. 1. Heinrich Sthamer, Ein Märchenbild Op. 27 für großes Orchester; 2. Karl Salomon, 6 Lieder für Bariton und Orchester; 3. Heinz Pringsheim, Rondo für kleines Orchester; 4. Wilhelm Petersen, Symphonie c moll für großes Orchester. Mittwoch, den 15. Juni, vormittags: I. Kammerkonzert. 1. Heinr. Kaspar Schmid, Quintett für Blasinstrumente Op. 28; 2. Lieder; 3. Fritz Brandt, Streichquartett a moll. Abends: II. Orchesterkonzert. 1. Jos. Rosenstock, Ouvertüre zu einem heiteren Spiel Op. 5 für großes Orchester; 2. Erwin Lendvai, 3 Männerchöre a cappella aus dem Zyklus „Flamme" Op. 26; 3. Otto Taubmann, Symphonie Op. 31 für großes Orchester. Donnerstag, den 16. Juni, vormittags: II. Kammerkonzert. 1. Otto Straub, Sonate Op. 1 für Cello und Klavier; 2. Lieder; 3. Ernst Krenek, Streichquartett. Abends: Festoper „Frau Berthes Vespergang" von Max Wolff (wenn Einstudierung noch möglich). Freitag, den 17. Juni, Hauptversammlung. Sonnabend, den 18. Juni, abends: Chorkonzert. 1. Middelschulte, Passacaglia und Fuge für Orgel; 2. Max Ettinger, Weisheit des Orients Op. 24 für Soli, gem. Chor und Orchester; 3. Heinrich Kaminski, Der 6. Psalm für Chor, Tenorsolo und Orchester. Sonntag, den 19. Juni: Eventuell Ausflug nach Rothenburg o. Tauber.

— In einem Kompositionsabend des Karlsruher Musikschriftstellers H. Schorn kamen Lieder, eine Violin-Klavier-Sonate, eine Sonatine für Klavier allein und kleine Stücke für Violine und Klavier erstmals zur Aufführung.

— Der Riedel-Verein in Leipzig brachte mit dem Philharmonischen Orchester Gerh. v. Keußlers Oratorium Jesus aus Nazareth zu höchst erfolgreicher Wiedergabe. Die Leitung lag in den Händen Max Ludwigs, Solisten waren Hans Lißmann und Anna Erler-Schnaudt. An der Orgel wirkte Max Fest.

— In Dortmund wurde durch den Chor der Musikal. Gesellschaft und des Musikvereins mit großem Erfolg in Anwesenheit des Komponisten das Oratorium „Mutter Erde" von Kaun unter Leitung Holtschneiders aufgeführt. Die Solisten waren Martha Weber-Neubeck (Rostock), Anna Reichner-Feiten (Berlin), Valentin Ludwig (Berlin), Eugen Brieger (Berlin).

— In der Peter-Paul-Kirche in Liegnitz fand unter der Leitung des Kirchenmusikdirektors Otto Rudnick die Uraufführung von Wilhelm Rudnicks Oratorium „Johannes der Täufer" statt. Es ist ein Werk voll Kraft und Größe, tiefstem Empfinden und dramatischem Aufbau, der seinen Gipfelpunkt in einer Reihe von gewaltigen Chören findet.

— Konzertorganist Heinrich Pferdmenges ist zum Dirigenten des Musikvereins in Gütersloh gewählt worden. Der Künstler wird Ende Mai eigene Chorlieder zur Uraufführung bringen.

— Unter den Kunstgenüssen, die der Volkshochschule in Mülheim (Ruhr) zu verdanken sind, steht ein Kammermusikabend obenan. Die unter Leitung des Lyzealgesanglehrers Zimbars stehende Madrigalvereinigung vermittelte die Bekanntschaft mit dem „Deutschen Volksliederspiel" von Hermann Zilcher.

— Der Chorverein Aschersleben brachte Max Bruchs Ballade Schön Ellen unter Leitung des Musikdirektors Hellmann zu einer glänzend gelungenen Wiedergabe.

— Erich Anders Liederzyklus, der sich „Aus dem Bekenntnis" betitelt, kam durch Tiny Debüser (Köln) in Weimar zu erfolgreicher Uraufführung.

— In der Staatsoper zu Helsingfors wurde Wagners Tristan und Isolde unter beispiellosem Erfolg zur ersten Wiedergabe gebracht. Lußmann, früher in Dresden, sang den Tristan, Isolde war Annie Gura-Hummel.

Vermischte Nachrichten

— Die Auffindung eines alten Stammbaums der Familie Johann Sebastian Bachs ist in Wechmar bei Gotha durch Zufall gelungen. Der Stammbaum zeigt unverkennbar ein hohes Alter. Er ist nach heraldischer Art in Form einer stark verästeten knorrigen Eiche gemalt, die von unten bis oben herzförmige Schilder trägt. Jedes dieser Schilder enthält sauber und genealogisch zuverlässig die einzelnen Generationen. Als Stammvater ist Veit Bach angegeben, der nachweislich in Ohrdruf gelebt hat, von wo aus sich die Familie nach Wechmar und Eisenach und von hier aus über das ganze übrige Thüringen verzweigte. Nach den stark verwischten, aber gut lesbaren Aufzeichnungen scheint der älteste Sohn des Ohrdrufer

Kantors, der Pastor von Werningshausen bei Gotha, Philipp Christian Bach oder dessen jüngster Bruder, der Student Johann Christoph Ludwig Bach, der Verfasser des Stammbaumes zu sein.

— Anton Schiegg, der bekannte Lehrer für Schul- und Kunstgesang in München, veranstaltet vom 1.—6. Aug. d. J. einen Stimmbildungskurs. (S. Anzeige.)

— Preisausschreiben. 1. 1000 Dollars für ein unaufgeführtes Manuskript-Klaviertrio mit Geige und Violoncello. Schluß der Anmeldung 1. Aug. d. J. Anfragen und Einsendungen an Hugo Kortschak, Secretary Berkshire Music Colony South Mountain Pittsfild, Mass., U.S.A. — 2. Der Verein Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag schreibt aus Anlaß der Eröffnung der Akademie unter Förderung des Ministeriums für Schulwesen und Volkskultur zwei Preise im Gesamtbetrage von 3000 Kronen für die Komponisten eines Chorwerkes (a cappella oder mit Klavier-[Orgel-]Begleitung) bezw. eines Kammermusikwerks (Streicher eventl. mit Klavier) aus. Am Wettbewerb können sich Tonsetzer deutscher Nationalität beteiligen, die in der tschechischen Republik beheimatet oder ansässig sind. Einsendungen von Werken (Chorlieder ausgeschlossen), deren Aufführungsdauer 30 Minuten nicht überschreiten darf, sind bis 1. November 1921 an die Direktion der Akademie, Prag II—56 zu richten, wo die näheren Bedingungen erhältlich sind.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist des Albumblattes unserer heutigen Beilage, Ant. Reichel, ist unseren Freunden nicht mehr fremd. Zum ersten Male ist bei uns jedoch vertreten Markus Koch. Geboren am 26. Juli 1879 zu Vilshofen a. D. als Sohn eines Chorregenten, besuchte Koch die Realschule und das Lehrerseminar; anfänglich einige Jahre als Lehrer in seinem Heimatkreise tätig, wurde er 1900 nach München berufen. Der im Elternhause empfangene erste Musikunterricht wurde hier im Selbststudium erweitert. 1913 unterzog sich Koch der Lehramtsprüfung für Musik an der Akademie der Tonkunst, besuchte sie 1913/14 als Studierender und verließ sie mit der Note der Auszeichnung. Im Dezember 1919 wurde er als Lehrer für Musik an die städtische höhere Mädchenschule St. Anna berufen. Neben Werken auf dem Gebiete der orchestralen Kirchenmusik hat sich Koch hauptsächlich Kinderlied und Frauenchor zugewendet. Wir erwähnen von seinen zweistimmigen Kinderliedern Op. 36 (Vier Kinderduette; Verlag Halbreiter, München), Op. 50 (Sechs zweistimmige Kinderlieder; Verlag Zierfuß, München), von seinen dreistimmigen Frauenchören mit Klavierbegleitung Opp. 16, 29 und 48 (Leuckart, Leipzig), außerdem Op. 39 (Halbreiter, München), Op. 47 (Sigmund Koes, München). All diesen Werken ist feine Melodieführung und fließend gearbeitete Klavierbegleitung zu eigen. Seit mehr als einem Jahrzehnt gehören sie zu jenen Programm-Nummern der Münchner Zentralsingschule, die bei den alljährlichen Aufführungen derselben reichsten Beifall finden. Die Vorzüge des Kochschen Liedschaffens treten noch mehr in seinen Sololiedern für mittlere Stimme Op. 55, fünf Eichendorff-Gesängen, hervor (Zierfuß, München), während die drei Kreuzfahrerlieder Op. 20 (Wunderhornverlag, München) auf ruhig abgeklärten Ton gestimmt sind. Sein größtes bislang aufgeführtes Werk ist die Totenmesse Op. 45 für Männerchor und Orgel, die, den gefallenen Helden aus dem deutschen Lehrerstande gewidmet, bei ihrer Erstaufführung durch den Münchner Lehrergesangverein mit Erb und Brodersen als Solisten und dem Komponisten an der Orgel tiefste Wirkung auszulösen vermochte. In einer längeren Abhandlung über das Werk und dessen Aufführung schreibt der Musikschriftsteller Dr. Benno Ziegler: „Eines hat diese Vorführung im Rahmen des liturgischen Gottesdienstes erwiesen, daß kirchliche Kunst modern sein darf, wenn sie nur echte Kunst ist. Beides ist bei dem Werke Kochs der Fall: es ist ebenso mit allen theoretischen Hilfsmitteln moderner Setzkunst entstanden, als einem warm fühlenden, teilnehmenden Herzen entsprungen. Spezifisch modern ist die harmonische und melodische Linie, speziell für die katholische Kirche auch die alle Schattierungen und mannigfachen Möglichkeiten nützende Orgeltechnik. Harmonisches Chroma, aber nicht die Schleich- und Vorhaltschromatik Wagnerscher Provenienz, sondern die oft hart anmutende, immer gut klingende Umdeutungschromatik etwa Bruckners, auch Stimmführungen, die auf dem Papier scheinbare Kollisionen ergeben, bei einer lebendigen Aufführung aber gerade ihrer gewollten Konsequenz wegen interessieren, liebt Koch." — Von anderen Werken Kochs seien genannt seine Instrumentenkunde (Doppelbändchen der Sammlung Kösel), die ihrer dritten Auflage entgegengeht, die Bearbeitung der großen Festmesse in D von Otto Nikolai, die als zweites Werk der Bückeburger Ausgabe im Verlag Zierfuß (München) erschien, ferner eine Reihe von Aufsätzen zumeist musikpädagogischen Inhaltes für verschiedene Blätter. Schließlich wäre noch des ausübenden Künstlers Koch zu gedenken, der sowohl als Liederbegleiter, wie als Spieler des Original-Cembalos bei den Konzerten Döbereiners und des Bach-Vereines stets die Anerkennung der Kritik fand.

Schluß des Blattes am 19. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 9. Juni, des nächsten Heftes am 23. Juni.

Briefkasten

Für unverlangt übersandte Manuskripte übernimmt die Schriftleitung keine Garantie, Rückporto ist beizufügen. Vorherige Anfrage erwünscht, ob Aussicht auf Annahme schriftstellerischer Beiträge, da sonst rasche Erledigung ausgeschlossen. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet.

K. P. in B.-Schl. Uns leider unbekannt. Fragen Sie den Komponisten selbst an.

L. Kn. in Fr. Ja, glauben Sie denn, eine Erörterung in der Neuen Musik-Ztg. würde da helfen? Wir teilen diesen Glauben nicht. Daß die tolle Hetzjagd des Konzertierens von heute Kunst und Künstler schädigen müsse, haben wir hundertmal und öfter vorausgesagt. Wer hat uns gehört? Niemand. Jetzt stehen die Konzerträume fast leer, wenn nicht gerade ein „Stern" singt, geigt oder klaviert. Das ist die notwendige Folge der trottelhaften Hypertrophie mit Musik. Machen Sie die Agenturen nicht in erster Linie verantwortlich: die bahnen selbstverständlich jeder werdenden Größe (die sich dafür hält) den Weg in die Oeffentlichkeit: das ist ihr Geschäft. „Jeder will leben": gewiß! Nur ist es ein kurioses leben, das einer anfängt, indem er tausende von Mark opfert, um auch dann konzertieren zu können, wenn ihm besonnene Leute sagen, er werde keinen Erfolg haben!

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 18

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

J. S. Bach und das Deutschtum.[1]

Von Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart).

Von einem Manne und Künstler möchte ich sprechen, den ganz in das Bewußtsein unserer Zeit hineinzuführen, soweit diese an kulturellen Fragen überhaupt noch Anteil nimmt, Pflicht eines jeden ist, der dabei mitzureden und mitzuhandeln irgendwie berufen ist. Ich will keine musikphilologische Auseinandersetzung bieten: die Musiker wissen, soweit sie gebildete Menschen sind, was sie an ihrem J. S. Bach haben, wenn sie auch dem Problemkomplexe, den wir unter dem Namen Bach begreifen, vielfach noch hilflos gegenüber stehen. Ich möchte in allgemein verständlicher Weise nachzuweisen versuchen, wie das, was am deutschen Gedanken in der Zeit von 1650—1750 in dem durch furchtbarste Kriegsnöte zertrümmerten Deutschland lebendig war, in Bachs Menschenart und Künstlertat am stärksten und so nachhaltig wirkte, daß auch selbst wir Nachgeborenen, die wir die deutsche Erde in noch schimpflicherer Weise als unsere Voreltern geschändet sehen müssen, von der Macht und Fülle Bachschen Geistes zehren und aus ihr Stärkung gewinnen können.

Musik als ein Heilmittel für die deutsche Seele! Ich denke nicht, daß man über den Gedanken lächeln wird. Naivere Zeiten haben das Thema in allerlei Legenden und Erzählungen verwoben. Die medizinische Wissenschaft von heute weist es für die Behandlung seelischer Leiden keineswegs von vorneherein ab. Wenn irgend eine Kunst auf die Psyche wirken kann, so die Musik. Psychisch krank aber sind große Teile unseres Volkes, alle, die nichts mehr von deutscher Art wissen wollen, wie sie einst war, alle, die unberührt sind von dem deutschen Idealismus, der der Welt schon mehr als einmal den Weg zu innerer Freiheit gewiesen hat, alle, die jene ehrliche, stille Arbeit verachten, die zu tun den Lohn in sich selbst trägt. Den Weg, auf dem versucht werden muß, dieser kranken deutschen Psyche beizukommen, kann ich hier nur andeutend angeben: er liegt in der Kirche, der Schule, der Familie, aber auch im öffentlichen Musizieren des Konzertsaales.

Bach wie Beethoven und andere große Meister der Tonkunst und Dichtung in die Masse des Volkes tragen, das Ethos ihres Lebens und Wirkens, ihre Welt- und Kunstanschauung verbreiten, heißt das Schlechte, Unvölkische, das animalisch Niedrige bekämpfen, das schamlos freche Schreiblinge heute als einzigen Ausgangspunkt jedes künstlerischen Schaffens bezeichnen, womit sie freilich nichts weiter als ihre Unfähigkeit, deutsch zu denken, beweisen.

Verspricht ein solcher Kampf Erfolg? Müßige Frage. Wer heute im öffentlichen Leben steht, wie wir das ja heute alle tun, muß kämpfen. Und das mehr als je. Feige beiseite stehen und gelassenen Sinnes zusehen, wie äußere und innere Feinde unser Kulturgut vernichten, das darf das deutsche Bürgertum nicht noch einmal wiederholen. Es geht glücklicherweise wieder ein kraftvoller deutscher Zug durchs Land, wir fangen an, uns auf uns selbst, auf unsere große Vergangenheit zu besinnen. Wir wissen, was wir verloren haben an materiellen und ideellen Schätzen, und aus der Sehnsucht nach unserem reichen kulturellen Besitze von einst, den eine politisch leider nicht genügend gesicherte Stellung unter den Völkern uns vier Jahrzehnte lang stützte, aus dem Vergleiche unserer jetzigen fürchterlichen Lage mit der, in der sich Deutschland nach dem Dreißigjährigen Kriege und lange, lange Jahrzehnte nach ihm befand, aus dem Vergleiche aber auch der geringen Möglichkeit, uns in der Welt draußen zu betätigen, mit der anderen großen Völkern gegebenen Möglichkeit: aus diesem Vergleiche muß und wird den Deutschen ein neuer Aufstieg erwachsen. An ihn nicht glauben, den Pessimismus in den Massen noch weiter züchten, die Proklamierung des „Nach uns die Sintflut" noch weiter dulden und damit einer immer weiter fressenden Zersetzung des Körpers und der Seele des deutschen Volkes zustimmen, das heißt, es zu den Toten werfen.

Die Wissenschaft und ihre Anwendung auf die Technik ruht nicht. Sie hält den Glauben an ihre Sendung aufrecht. Die deutsche Kunst muß gleichfalls wieder ethisch stark zu werden trachten, muß sich von den Fesseln des Internationalismus, der sie heute noch immer vielfach umstrickt hält, frei zu machen suchen, wenn sie ihre Kulturaufgabe erfüllen soll. Das heißt, sie muß den Weg zum Ethos Bachs und Beethovens zurückfinden lernen. Der Aufstieg, wenn er je gelingen soll, kann nur auf geistigem Wege eingeleitet werden. Auch das lehrt uns ein Blick auf das Jahrhundert nach dem großen Religionskriege.

Wohin wir schauen seit den Tagen, da es den Deutschen allmählich zum Bewußtsein kam, was der alte Joh. Sebastian für ein Riesengeist gewesen, da treffen wir seine Spuren in der Tonkunst, soweit sie geistige Werte bietet. Heute ist Bach eine besondere Aufgabe geworden: die, zu helfen, die Deutschen wieder innerlich zu festigen, sie vom Scheinwesen zu erlösen und zur Wahrheit, der die Schönheit folgt, hinzuleiten. Wen der herrliche Alte einmal zum Freunde gewonnen, den läßt er nicht mehr und spendet ihm segnend aus der schier unfaßbaren Fülle seines Geistes und seines reinen deutschen Herzens Schätze, die kein Wandel der Zeit jemals zu vernichten vermag.

Es gibt noch unendlich viele Menschen unter uns, die zu Bach in kein rechtes inneres Verhältnis kommen können, die man aber deshalb noch keineswegs als unmusikalisch bezeichnen darf. Oder sie bleiben wenigstens einem Teile seines Schaffens gegenüber mehr oder weniger unempfindlich. In Bachs Polyphonie finden sie im wesentlichen Tonrechenexempel, wenn auch solche großen Stiles. Bei solcher Einschätzung spricht der nicht ganz leicht zu begreifende Zeitausdruck in des Meisters Kunst mit, das imitatorische Wesen, die Rhythmik, die Form etwa der Arien. Dazu kommt aber noch dies: Bach ist in der Hauptsache trotz der Herrlichkeit seiner Architektonik Gefühlsmusiker, nicht auch ebensosehr Ausdrucksmusiker in dem äußerlichen Sinne des Begriffes, den wir Heutigen, nicht unbedingt zum Nutzen unserer Kunst, kennen gelernt haben. Wo Bach malende Mittel ver-

[1] Diese Arbeit wurde zuerst in einer etwas anderen Form als Vortrag im Württembergischen Bach-Verein in Stuttgart gehalten und einige Wochen später in der vorliegenden Form dem Bach-Feste (28. und 29. Mai 1921) des Württembergischen Bach-Vereins in Ulm voraufgeschickt. D. Schr.

wendet, da dienen sie im ganzen auch nur wieder den Gesamtzwecken seines Werkes, und sie bieten vor allem kein Mosaik von Begriffen oder Zuständen in tonlicher Einkleidung. Wer mit moderner Musik vollgepfropft Bach hört und nicht auch zugleich historisch aufzufassen oder ästhetisch scharf zu fühlen versteht und nicht verschiedene Dinge auseinander zu halten vermag, der wendet allzu leicht und willkürlich Anschauungen aus der Kunst der Gegenwart auf die Bachs an. Und das auch selbst da, wo diese moderne Musik selbst Gefühlskunst ist. Bachs Zeit, so gefühlsschwer sie auch empfand, kannte aber die Differenziertheit des Empfindens nicht, wie sie uns etwas Alltägliches geworden ist. Das Wort Problem, das uns im Schaffen und in der Kunstkritik der Moderne auf Schritt und Tritt im psychologischen Sinne entgegenhallt, kann man auf Bachs Musik zunächst nur in ihrem technischen Baue anwenden, im Sinne einer psychologischen Rätselfrage aber vorwiegend nur auf die Wiedergabe tiefsten religiösen Fühlens in seiner Musik. Diesem aber, soweit es seinen Urgrund in Bachs Pietismus oder in seiner Mystik hat, vermag die Gegenwart nicht ohne weiteres in alle Einzelheiten hinein mehr zu folgen, tritt sie durch die wachsende Verinnerlichung des Kernes des deutschen Volkes diesem Teile von Bachs Kunstschaffen gleich verständnisvoller entgegen, als das noch die jüngste deutsche Vergangenheit vor dem Kriege im allgemeinen vermochte.

Wenn Bach vielfach nur als Architekt gilt, so muß man das aus dem Entwicklungsgange der Musik zu begreifen suchen: die moderne Tonkunst hat sich von seinem Ideale weiter und weiter entfernt und ist gleichwohl, was aber der Laie nicht immer zu erkennen vermag, in gewissem Sinne an ihn gebunden geblieben. Unsere Laien sind vorwiegend Zöglinge der Wiener Klassiker, der Romantik und Wagners, und wir alle haben die wundersame Belebung des individuellen Ausdrucksvermögens der Musik tausendfach erfahren, erleben das freie Menschentum in Beethovens Großtaten tagtäglich aufs neue, sind mit der Forderung eines schrankenlosen Subjektivismus als der Kunst oberstem Gesetze aufgewachsen und am Ende Kinder unserer Zeit, deren geistige Sphäre eine so ganz anders geartete wie die von Bachs Erdentagen ist. Wir haben in der Musik alle jene rhythmischen Ausdrucksgewalten, die Beethovens Genius entfesselte, haben herrliche malerische Mittel für die Musik, an die Bach nicht entfernt gedacht hat oder hat denken können.

Demnach ist eine besondere geistige Einstellung auf Bachs Kunst jedermann vonnöten. Nicht nur die musiktechnische, die der gebildete Musiker von selbst haben müßte, der Laie jedoch nicht ohne weiteres haben kann, sondern auch eine allgemeine. Wie wenig diese Einstellung aber auch unter den Musikern noch erfolgt, möge ein Hinweis darauf beweisen, daß man Reger den modernen Bach genannt hat. Ganz gewiß bestehen unendlich viele Verbindungsfäden zwischen den beiden großen Künstlern. Aber das technisch Gemeinsame ist für solchen Vergleich doch nicht ausreichend. Da kommt es auf die geistigen Grundrichtungen an: Bach aber ist im ganzen als Optimist, Reger trotz aller seiner Weltfreudigkeit oder dessen, was man dafür ansieht, als Pessimist anzusprechen.

Wenn wir in Bach, dem Menschen und Künstler, deutschen Sinn als den Leitgedanken seines Lebens mächtiger finden als in der überwiegenden Mehrzahl seiner Zeitgenossen, so soll das heißen: wir erkennen Bach als bedeutsamen Träger jener Fermente geistigen Wesens, die Deutschland aus tiefster Not zur Sonnenhöhe einer unvergleichlich herrlichen Kultur getragen haben.

Als Musiker war Bach zu dieser Stellung sozusagen vorherbestimmt. Dank seinem Genius, dank der Ueberlieferung seines Geschlechtes. Um die Richtigkeit des Gesagten zu erhärten, müssen Sie mir gestatten, ein kurzes Bild des geistigen Deutschland in der Periode zu entwerfen, deren Beginn der Zusammenbruch der deutschen Kultur am Ende des Dreißigjährigen Krieges bezeichnet und an deren Ende die Zeit der Aufklärung steht, die das Land vom Joche des Buchstabens erlöste, den Menschen, wie es Kant einmal ausdrückt, den Ausgang aus selbstverschuldeter Unwürdigkeit und das Volk in den Besitz eines selbständigen literarischen und künstlerischen Lebens brachte, einen Besitz, der in der Verschmelzung idealistischer Weltauffassung und Volkstümlichkeit in der Kunst gipfelte.

Sehen wir für einen Augenblick noch vor den Beginn des genannten Zeitraumes zurück: welch ein fürchterlicher Geist herrschte in den Jahren, da Luther den entsetzlichen Niedergang des deutschen Volkes schaudernd erkannte und verzweifelnd äußerte, er wünsche keinem seiner Nachkommen ein langes Leben, weil für brave Menschen und fruchtbringende Studien in Deutschland doch keine Stätte mehr sei! Was konnte auch elender sein als das damalige Reich, das keine politische Macht mehr besaß und immer mehr ein Hohn der Fremden wurde, das im Innern einen zersetzenden und jammervoll kleinlichen Kampf der Konfessionen erlebte, von den Begriffen der bürgerlichen Freiheit, eines seiner selbst sicheren Volkstumes und des Staatsgedankens völlig unberührt blieb, während diese den anderen großen Völkern Richtlinien für den staatlichen Ausbau wurden. Daneben eine Wissenschaft, die den Namen einer solchen kaum verdiente! Während Baco von Verulam in England die Grundlagen für die voraussetzungslose wissenschaftliche Forschung vertiefte, hallte Deutschland vom ödesten Gezänke der Theologen wider, widersetzte sich der Protestantismus der Einführung des gregorianischen Kalenders als einer katholischen Forderung, mußte Keppler über sich einen lächerlichen Spruch des Stuttgarter Oberkonsistoriums, der ihn und sein Werk lahmzulegen drohte, ergehen lassen. So schien das deutsche Geistesleben im törichten Kleinkram einer borniert dumpfen Lebensanschauung und im Wuste geschmackloser und stumpfsinniger Vielschreiberei elender Skribenten zu ersticken. Und das um so mehr, als die deutsche Sprache, dies voll und schön tönende Instrument der Vergangenheit, mehr und mehr an Wert und Bedeutung gegenüber dem Latein der Gelehrten einbüßte, so daß sie, wie Leibniz einmal bemerkt, gar nicht mehr imstande war, Gefühlsregungen oder sittliche Gedankengänge auszudrücken. Das Empfinden für das, was deutsch war, schien verloren. Die Zeitungen jener Tage, die sogenannten Relationen, in denen Mélacs, des Oberbrandstifters Ludwigs XIV., Kulturtaten der Verwüstung der Pfalz und des deutschen Elsaß erwähnt wurden, berühren nur das Tatsächliche solcher Dinge. Von sittlicher Entrüstung über diese Greuel, von einem Gefühl der dem deutschen Namen geschehenen Schande findet sich nicht einmal eine Andeutung. Wohl mag damals in manchem Herzen heiliger Zorn gebrannt haben. Wer aber hätte ihm Luft zu machen wagen dürfen? Der Sonnenkönig in Paris war ja das Idol, zu dem, von wenigen abgesehen, die deutschen Fürsten staunend und neidvoll emporsahen und dem nach Möglichkeit nachzuäffen ihr heißestes Bemühen galt! Immerhin hat der fürstliche Absolutismus Deutschland den Gedanken der staatlichen Gliederung erhalten. Aber unter welchen grauenhaften Opfern! Im Innern brachte er eine furchtbare Verwilderung der Sitten schon dadurch, daß eine schamloseste Liebedienerei aus dem absolutistischen Sumpfe emporwucherte.

Und neben ihm bestand der kirchliche Absolutismus, der vom Hauche christlicher Liebe fast völlig unberührt war. Ein wahrhaft kläglicher Schulunterricht vermochte kein Licht in die Herzen und Köpfe zu tragen, und die Studenten wie die Professoren führten ein Leben, dessen Summe allzu oft keine andere Bezeichnung als die einer entsetzlichen Roheit verdient. Der Bürger besaß keinen Stolz und kein Streben mehr, der Bauer war geknechtet, versklavt.

Und doch begann der Weg, der aus all diesem bodenlosen Jammer hinausführen sollte. Der deutsche Gedanke war nicht erstickt. Ihn befruchtete die Not des Lebens, die nicht nur beten lehrte, sondern die Gedanken in die Vergangenheit und vor allem auch zu dem Reichtum und Ansehen fremder Völker lenkte, deren Spielball der Deutsche war. Der Aufstieg begann naturgemäß auf geistigem Gebiete. Die Wissenschaft wurde der theologischen Fessel frei. Die Arbeit an der Muttersprache, der plump und klobig gewordenen, setzte ein. Sie schuf Boden und Raum für eine idealistische Weltanschauung, für religiöse Duldung und führte nach und nach zu einer Allgemeinbildung, die Deutschland kirchlich und philosophisch frei machte.

Diese Zeit des Werdens war selbstverständlich der freien Entfaltung der Dichtkunst nicht günstig. Starke innere Antriebe

Meer am Abend klingend finden mag. — Es gäbe noch so viel Einzelheiten zu erklären. Bruckners „Siebente“ etwa ist mir als unauslöschliches Erlebnis geblieben. Die Aufführung hatte die volle Bruckner-Geste: den Brucknerschen Gang mit dem inneren Zurücksinken und Atemholen für den weiteren Anstieg, hatte den Atem der Steigerung bis zur Coda des Finale; und im Finale selbst verschwanden alle sonst leicht empfundenen Risse, das Riesenmaterial des Satzes wurde, wo es zu weit zu werden droht, zusammengeballt; die eigene Form Bruckners wurde aufgezeigt. Wer das vermag, darf sich zu den Begnadeten zählen, und an uns ist es, des Festes, das er uns bereitet, würdig zu sein. Man soll einen großen Künstler nicht mit kleinlichen Nörgeleien anöden; das ist nicht Recht und Aufgabe der Kritik. Es gibt nur: Scheidung und Bekenntnis. Und wer im Falle Furtwängler nicht recht sich zu entscheiden weiß, blamiert nur sich selbst. Hans Tessmer (Berlin).

Johannes Kuen.

Ein Alt-Münchener Dichterkomponist.

Von Dr. Bertha Antonia Wallner (München).

In schwerer Zeit halten wir gerne Rückblick auf die Vergangenheit. Doch nicht das Gedenken entschwundener besserer Tage weckt in uns neuen Mut. Mehr gewinnen wir beim Zurückschauen auf harte Schicksalstunden unseres Vaterlandes. Auch damals gab es edle Seelen, die trotz aller Drangsal sich den Glaub'en an Deutschlands Weiterbestehen ebensowenig rauben ließen, als die Liebe zur heiligen deutschen Kunst. Sie verstanden es während all der Stürme junge zarte Blüten in ihrem Wundergarten zur Entfaltung zu bringen. Eine der schönsten wohl ist das neuere deutsche Lied. Doch nicht nur im Norden und Osten, auch im Süden und Westen sproßte der Liederfrühling ungeachtet der Winternot, die der lange, dreißig Jahre währende Krieg über die deutschen Gaue brachte.

Johannes Kuen, einer der bedeutendsten Vertreter des Liedes in Süddeutschland, war bisher als Musiker so gut wie nicht beachtet worden, während er als Dichter bereits doch einige Würdigung erfahren hatte. Clemens Brentano und Achim von Arnim nahmen zwei seiner Lieder in des Knaben Wunderhorn auf. Der Biograph des neulateinischen Dichters Jakob Balde, Georg Westermayer, berührt in der Lebensgeschichte desselben bisweilen Wirken und Schaffen unseres Meisters, auch hat er ihm eine kleine Monographie im 74. Bande, 1874, der „Historisch-politischen Blätter“ gewidmet. Allein von Kuens musikalischem Schaffen weiß er uns nur ganz wenig zu berichten. So kam es denn auch, daß sich die Meinung verbreitete, der deutsche Süden sei zunächst an der Pflege des neueren begleiteten Liedes unbeteiligt gewesen; und doch hatte der reichlich von monodischen Stellen durchsetzte konzertierende Stil dort schon seit seinem Auftreten eifrigste Pflege gefunden. Warum sollte nicht auch die Monodie und mit ihr das begleitete monodische Lied sich dort eingebürgert haben? Tatsächlich waren schon die ersten Monodien auch nach Süddeutschland gelangt; die Inventare unserer Kirchenchöre geben Aufschluß darüber; so meldet u. a. eines im Pfarrarchive von St. Peter in München das Vorhandensein zahlreicher früher Einzelgesänge italienischer und auch deutscher Meister. In München wirkten auf diesem Gebiete vor allem Johann Martin Caesar, Anton Holtzner und Georg Piscator. Ihre Monodien sind durchkomponierte Sätze, die Caccini als „Madrigali“ bezeichnete. Daneben finden sich aber auch den „Arie“ desselben entsprechende, liedmäßige Stücke. 1625 erschien der von dem Jesuiten Georg Vogler zu Würzburg herausgegebene „Catechismus“, der neben Bearbeitungen älterer geistlicher Volkslieder mit Generalbaß auch ähnliche neuere Kompositionen aufweist; ihm folgen 1628 das Würzburgische und das Mainzische Gesangbuch nach. Auch der „Stilo rappresentativo“ konnte sich im Jesuitendrama reich entfalten. Der 1643 in München zum erstenmal aufgeführten „Philothea“ gingen bereits andere Musikdramen voraus, deren Musik uns leider nicht überliefert ist. Von Bayern aus aber verbreitete sich der neue Stil auch nach Westdeutschland. Durch die dort herrschenden Wittelsbacher Bischöfe erfolgt ja ein reger Musikaustausch, von Lassos Tagen an bis in Beethovens Jugendzeit hinein. Am Rhein wirkt ein Sänger, dem desgleichen der zwiefache Ruhm des Dichterkomponisten zukommt, Friedrich Spe. Der Herausgeber der lange erst nach seinem Tode erschienenen „Trutznachtigall“, Spes Schüler Wilhelm Nakatenus, berichtet uns im poetischen Vorworte derselben, daß sein Lehrer „die neue Kunst“ gepflegt. Aber auch in München weilt noch einer, dem bisher nur der Dichterlorbeer zugebilligt wurde, der aber auch zweifellos selbst als Tonsetzer tätig war, Jakob Balde. Seiner alten Liebe, der Laute, der er eine seiner schönsten Oden weihte, ist er auch als Ordensmann treu geblieben. Außer einer volkstümlichen Bühnenmusik zu seiner Tragödie „Jephtias“ hat Balde fast alle seine deutschen Dichtungen, wie den „Ehrenpreis“, den „Agathyrsus“, den „Totentanz“, „die Eitelkeit der Welt“ vertont. Das Köstlichste hat er in den humorvoll frischen Agathyrsusgesängen geboten; es sind echte Studentenlieder, in jugendlicher Kraft und Frische überschäumend. So war denn auch für Johannes Kuen der Weg bereitet.

Unser Meister ist 1605 oder 1606 zu Moosach, das heute in Münchens Burgfrieden einbezogen ist, geboren. Seine Eltern waren schlichte Bauersleute. Sie sandten den Knaben an das damals von den Jesuiten geleitete churfürstliche Gymnasium in München. Hier hat wohl Kuen seine musikalische Ausbildung empfangen. Die Schüler der Anstalt nämlich nahmen regelmäßig an den Aufführungen der Hofkapelle zur Verstärkung derselben teil. Kein Geringerer als Orlando di Lasso zählte deshalb einst zu ihren Gönnern, desgleichen auch seine Söhne. Nach Abschluß der Gymnasialstudien, besuchte Kuen das philosophische und theologische Seminar. Wichtig für ihn war auch sein Eintritt in die größere Marianische, sogenannte lateinische Kongregation. Abgesehen von den gottesdienstlichen Veranstaltungen nahm dieselbe auch im literarischen und Musikleben Münchens eine wichtige Stelle ein. Theatralische und musikalische Darbietungen wurden von ihr regelmäßig veranstaltet; zu den Mitgliedern gehörten außer Adel und Klerus Literaten und Künstler, und nicht zum mindesten auch die Mitglieder der Hofmusik. Im Oktober 1630 finden wir den Theologiestudenten Johannes Kuen als Schauspieler. In dem von P. Wilhelm Ulhaeus verfaßten „St. Sebastianus Tragico-Comoedia“ hat er die Titelrolle geschaffen. Anfang des nächsten Jahres dürfte er die Priesterweihe erhalten haben; denn im Februar verläßt er München, um seinen ersten Seelsorgsposten anzutreten. Doch schon nach einem halben Jahre kehrt er zurück; es war ihm das Warttenbergische Benefizium in der von Herzog Ferdinand gestifteten Kapelle im Krotten-, heute Rosental verliehen worden. Am 10. Oktober 1634 erhält Kuen hierzu noch das Barthsche Benefizium „Trium Regum“ bei St. Peter. Damit war seine äußere Laufbahn abgeschlossen, die ihm mehr Sorgen als Reichtümer eintrug; denn infolge des Krieges blieben die Einkünfte entweder aus, oder der Meister verzichtete in seiner Herzensgüte freiwillig darauf, um den notleidenden Zinsbauern aus ihrer Verlegenheit zu helfen. Seine Dienstbehausung „Am Anger“ war ziemlich baufällig und die Reparaturen verschlangen seine Ersparnisse; doch richtete er sich dort so häuslich wie nur möglich ein. Kurz vor Ende des Dreißigjährigen Krieges war er gezwungen, bei dem zweiten Einfalle der Schweden zu flüchten. Nach seiner Rückkehr aber blieb er dauernd in München. Trotz seiner bescheidenen Stellung erfreute er sich der Freundschaft der Besten seiner Zeit. Am nächsten standen ihm der churfürstliche Geheimsekretär Joachim Meichel, welcher als Dichter und Uebersetzer die deutsche Sprache in hervorragender Weise zu meistern wußte, und Jakob Balde. Kuen hat mehrere lateinische Dichtungen des letzteren ins Deutsche übertragen. Auch gehörte er dem von Balde gegründeten „Magern Orden“ an. Derselbe bildete den Sammelpunkt aller geistig hochstehenden Männer Münchens. Unter der Flagge eines Mäßigkeitsvereins verfolgte die Gesellschaft auch literarische und

künstlerische und noch mehr vaterländische Interessen. In dem bereits genannten, von Balde lateinisch und deutsch verfaßten und u. a. auch von Kuen in deutscher Sprache bearbeiteten Bundesliede „Agathyrsus“ kommt dies vor allem zum Ausdruck. Es ist eine glänzende Satire auf Zustände während des Dreißigjährigen Krieges, die in der Gegenwart sich wiederholen. Auch die Widmungen Kuens lassen darauf schließen, welcher Beliebtheit und Wertschätzung er sich allgemein erfreute. Außer Hof und Adel finden wir geistliche Würdenträger und vor allem hochgebildete Frauen, welche seine Werke entgegennehmen; unter letzteren befinden sich auch die Vorsteherinnen mehrerer Klöster in München und Regensburg; die bisher der Oeffentlichkeit wenig bekannte Musikpflege dortselbst wird durch diese Zueignungen plötzlich ins Licht gerückt. Am 14. November 1675 starb Johannes Kuen. Am 19. fand er seine letzte Ruhestätte im Begräbnis der Familie Barth bei St. Peter in München. Dasselbe ist heute noch in der Dreikönigskapelle dortselbst erhalten; doch berichten die vorhandenen Grabtafeln nur über die Inhaber der Gruft und nichts über Kuen.

1635 trat Johannes Kuen zum ersten Male als Dichterkomponist in die Oeffentlichkeit. Und seitdem folgten die Werke rasch nach einander. Neue Dichtungen und Weisen wechseln mit Neubearbeitungen bereits früher von ihm herausgegebener. 1637 greift er auch in den „drei geistlichen Liedern“ auf die Literatur der Vergangenheit zurück und läßt alte Gesänge in neuem Gewand erscheinen, darunter Ambrosius Blaurers „Soll's sein, so sei's“ und das Volkslied auf Bayerns Patronin „Maria Himmelskönigin“. Kuen liebt es, seine Lieder dichterisch und musikalisch in Zyklen zu vereinen und versteht es, das geistige Band innerhalb der Einzelgesänge und ihrem Stimmungsgehalt eng zu verknüpfen. So gestaltet ist sein 1636 zum ersten Male erschienenes Hauptwerk „Epithalamium Marianum“, mit seinen späteren acht Unterabteilungen „Convivium, Florilegium, Rosetum Marianum usw.; das Marienleben hat hier der Meister in einer dem Mittelalter ebenbürtigen Weise zu schildern verstanden:

> **Maria zart, reins Jungfräulein,**
> **Mein Herz entbrinnt in Liebe dein,**
> **Kein Wunder, daß entzündest mich**
> **Gott selber ist verliebt in dich.**

Den Abschluß bilden die originellen Totentanzlieder „Amarum et dulce mori“. Liebliche und grauenvolle Bilder weiß der Meister gleich vollendet zu zeichnen. Fünf Auflagen hat das Buch bis 1659 erlebt. Zu nennen ist ferner die köstliche Liederfolge „Die geistlich Turteltaub“, der sich in den nächsten Jahren „Cor contritum et humiliatum“ und das „Mausoleum Salomonis“ anschließen. Kühnere Töne schlägt der Dichter in seinen 1650—55 erschienenen Geistlichen Hirtenliedern „Tabernacula, Gaudia und Munera Pastorum“ an. Es ist keine süßlich tändelnde Schäferpoesie; dem guten Hirten, „der sein Leben hingibt für seine Schafe“, gelten diese Lieder. Kuens Weihnachtsgesänge vor allem zählen zu den lieblichsten, die je geschaffen wurden. Unter die geistlichen Lieder aber mischen sich bisweilen Ausblicke auf die Zeit, in der unser Dichter lebt, und es erschallt die Klage um „Germania, die schönste der Frauen“, die grausamen Feinden ausgeliefert ist, und deren eigene Söhne in unseliger Fehde sich zerfleischen. Und dann mahnt der Dichter in der Vorrede der „Tabernacula Pastorum“ trotz allen Leides nicht die deutsche Musik verstummen zu lassen. 1665 schenkte uns der Dichter noch eine erweiterte Neubearbeitung des „Mausoleum Salomonis“. Von dieser Zeit an gelten seine weiteren Werke nur mehr der praktischen Andacht; doch hat er dichterische Perlen hineinverwoben, wie seine meisterlichen Uebertragungen der Psalmen, Cantica, Hymnen und Sequenzen oder seine entzückenden Legenden, wo er vielleicht als einer der ersten in Deutschland den Balladenton zu treffen weiß.

Als Tonsetzer hat Kuen zunächst Elemente der vorangehenden Periode übernommen, die er dem neuen Stil angleicht. Allmählich ringt er sich von ihnen los und schwingt sich zu einer ganz individuellen Tonsprache auf. Seine Melodie wird in ihren Intervallschritten sogar kühn, seine Ausdrucksweise dramatisch. Dazu kommt in der Regel eine geschickte, lebendige Behandlung des Basses. Die beiden zweistimmigen Weihnachtsgesänge in den Hirtenliedern sind köstliche musikalische Miniaturbildchen von hervorragendem Klangreize. Formal sind Kuens Gesänge von einer seltenen Vollkommenheit und, obwohl es sich ausschließlich um Strophenlieder handelt, von großer Abwechslung im Aufbau.
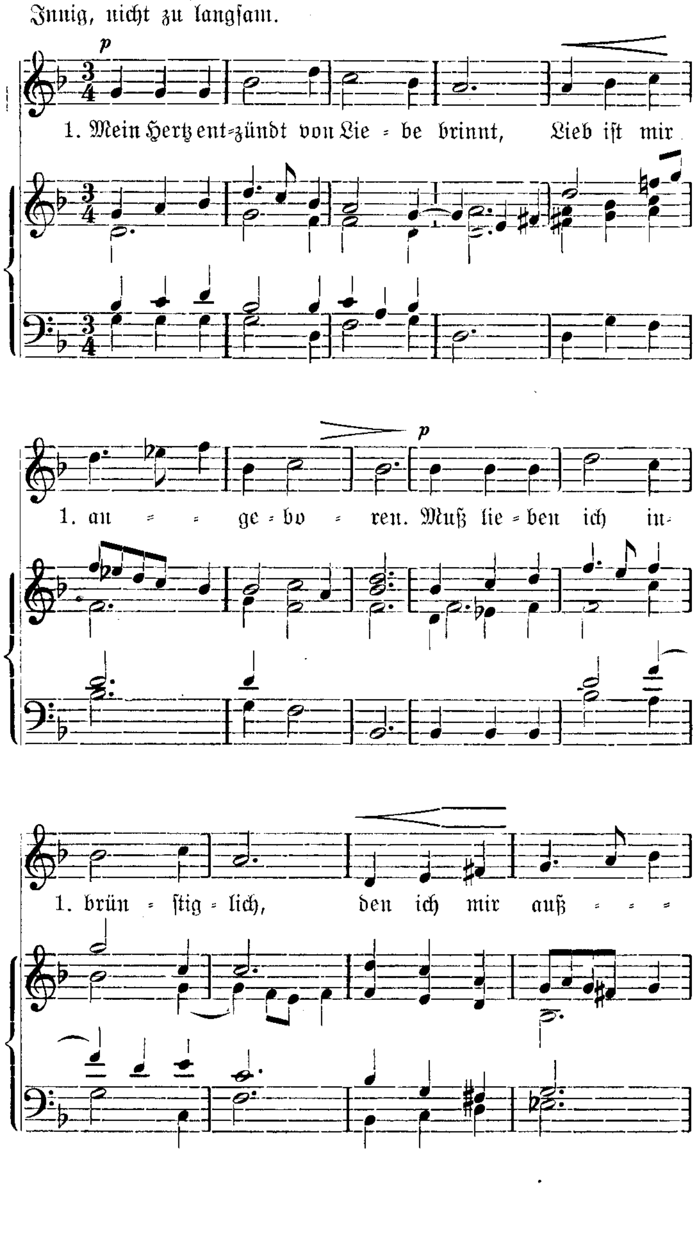
Kuens Einfluß als Dichter und Musiker reicht weiter, als der bescheidene Mann je zu ahnen wagte. Unter seinen Nachfolgern sind zu nennen der Jesuit Albert Kurtz (Harpffen Davids 1659), der Kapuziner Procopius, den Goethe hochschätzte, und dessen Komponist Georg Kopp in Passau (Eucharistiale und Marienlieder 1659); Angelus Silesius und sein musikalischer Mitarbeiter Georg Joseph sowohl, als auch Laurentius von Schnüffis und dessen Tonsetzer u. a. sind ihm nachgefolgt. Aber auch auf weltlichem Gebiete haben bayerische Meister an Kuen angeknüpft; hier sind zu nennen die reizvollen Hirten- und Schifferlieder in Balthasar Reglers „Azwinischem Bogen“ und die Liederbücher der Kurfürstin Maria Antonia von Bayern, die Jakob Prinner niederschrieb.
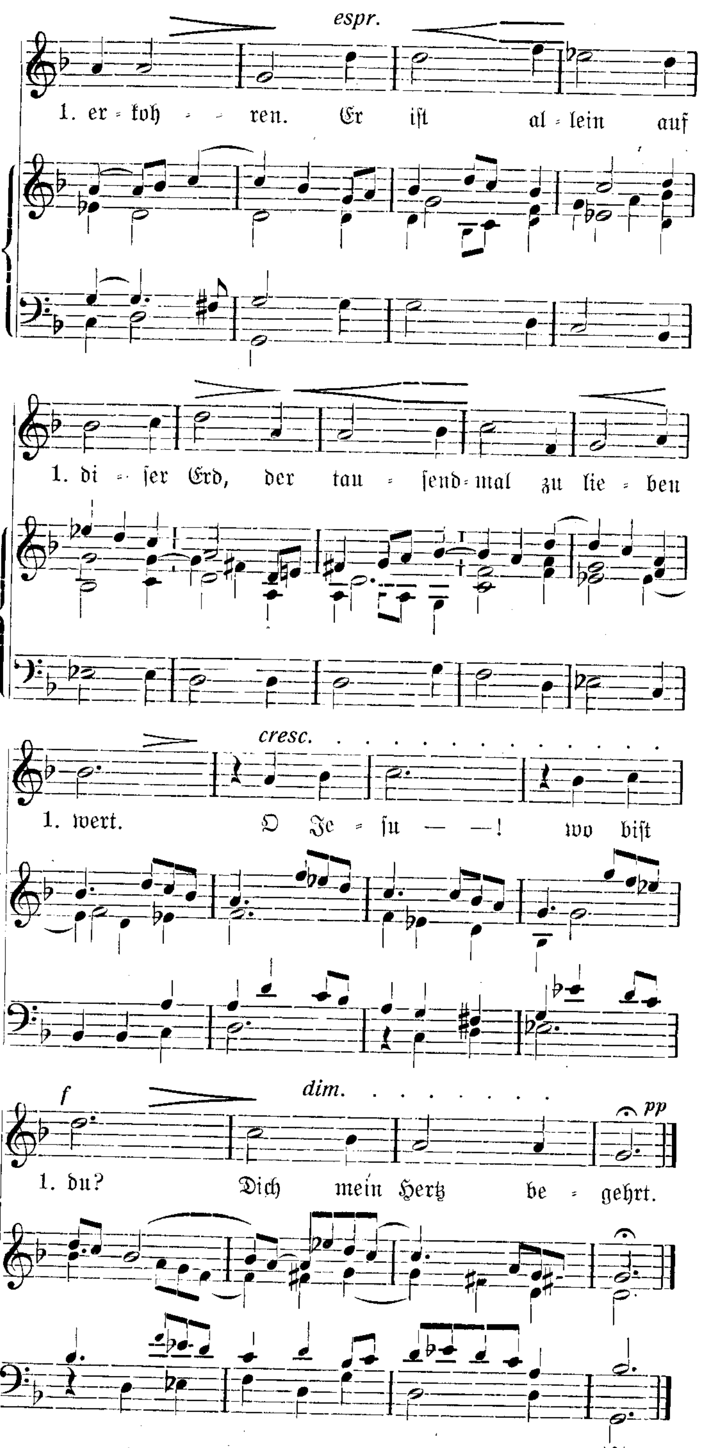
In der Geschichte des deutschen Liedes, als Dichter, wie als Musiker nimmt Johannes Kuen eine hervorragende Stelle ein. Doch auch als Mensch müssen wir ihm unsere Ehrfurcht zollen. In drangvoller Zeit hat er ausgeharrt und den Glauben an Gott, an sein Vaterland und seine Kunst nicht verloren. Er hat weiter geschaffen trotz aller Not und allen Leides. Seine Zeit ist in vielem der unserer ähnlich. Wohl uns, dem Vaterlande und der deutschen Kunst, wenn wir denken und handeln wie er!

* * *

Animae Sponsalia. Urlaub der Welt.

Innig, nicht zu langsam.





2. Zwar steht vor mir in grüner Zier /
Der Blumen voll ein Garten /
Die gantz bereit seyn jederzeit /
Mir auff den dienst zu warten:
Sich aber vmb / vnd such mit Fleiß /
Ein edles Blümlein roth / vnd weiß /
Triff ich dann / nit mehr an /
Hie das Paradeiß?

3. Auff dieser Welt mir nichts gefällt /
Dann was vom Weib geboren /
Verbricht wie Glaß / verdorrt wie Graß /
Noch grün fangts an verdorren:
Zu letzt ein Kräntzlein auff das Grab /
Ist von der Welt die beste Gaab /
Forth O gunst / wann ich sunst /
Anderst nichts mehr hab.

4. Was ewig bleibt / zur liebe treibt /
Dann scheiden doch bald kränket /
Die Lieb in Gott fürcht keinen Todt /
An scheiden gar nie denket.
O Mensch hie bist ein frembder Gast /
Verlieb / vergiß dich nit zu fast /
Lieb hinfort / was du dort /
Auch zu lieben hast.

Johannes Kuen, **Epithalamium Marianum**, 4. Auflage, München 1644.

Anton Beer-Walbrunn: „Don Quijote".

Tragikomödie.

Uraufführung im Stadttheater in Ulm.

Direktor Willy Kißmer vom Ulmer Stadttheater ist mutig und unternehmend genug, unter Hinzuziehung hervorragender Gäste Opernfestspiele zu veranstalten, die in der Hauptsache dem Schaffen Wagners gelten, als bedeutsame Neuheit aber auch die musikalische Tragikomödie Don Quijote von Anton Beer-Walbrunn brachten und ihr in zweimaliger Aufführung vollen Erfolg erstritten. Als die Leitung unter vielen zur Verfügung stehenden modernen Werken gerade dieses wählte, war sie gut beraten. Die Aufführung bedeutet ein Ereignis, und nicht für Ulm allein.

Der von Georg Fuchs, dem Begründer des Münchner Künstlertheaters, geschaffene Text reiht in wirksamer Folge einige der ergötzlichsten Episoden aus dem Leben des sinnreichen Junkers von der Mancha aneinander, vor allem den Auszug nach Toboso und den Ritterschlag. Der dritte Aufzug bringt alsdann das Ende und die Lösung, die zu finden ein schwieriges Problem gewesen sein mag. Fuchs hat es vortrefflich bewältigt. Er verzichtet darauf, den Helden von seiner Narrheit zu heilen oder ihn vor unsern Augen sterben zu lassen, wohl aber bringt er ihn durch das Erscheinen der vergötterten Dulcinea zum Verzicht auf fernere „Taten" und zeigt ihn uns als einen in Resignation zu einem beruhigten Leben Heimkehrenden. Eingewoben ist eine ritterliche Liebes- und Eheepisode, die den unentbehrlichen lyrischen Kontrast bietet. In der Fügung und Durcharbeitung aller dieser Szenen offenbart Georg Fuchs unverkennbare dichterische Begabung und gesunden, kernigen Humor. Sein Textbuch darf eines der besten heißen, die uns die jüngste Zeit geschenkt hat. Es bietet dem Komponisten eine wirksame, lockende Grundlage.

Beer-Walbrunns Musik ist ohne Wagner nicht denkbar, wahrt aber ebenso sehr den inneren Zusammenhang mit der klassischen und romantischen Oper vor Wagner. Das Leitmotiv wird verwendet, aber sparsam und immer nur dann, wenn die in ihm liegende innere Beziehung eine zwingende ist. Die Formen zeigen Geschlossenheit, sofern man diesen Begriff nicht in einem engen Sinn nimmt. Die musikalische Diktion darf mit Fug und Recht eine wahrhaft melodiöse genannt werden. Sie könnte im ersten und zweiten Aufzug durch breiteres Sichausleben der überreich strömenden Gedanken noch an Eindruckskraft gewinnen. Im Ganzen aber bewährt sie eine Eigenschaft, die sie hoch über den Durchschnitt erhebt: es ist dem Komponisten gelungen, die in Don Quijote liegende Mischung von Narrheit und Edelsinn, von Lächerlichkeit und tragischem Ernst in kongenialer Weise zum Ausdruck zu bringen und so eine Gestalt zu schaffen, die ebensosehr Rührung wie Lächeln hervorruft. Lächeln, kein Lachen, nein, nein! Nur ein Mensch von derber Gesinnung könnte hier lachen. Der zarter Besaitete wird den Narrheiten des von seiner Sache erfüllten Ritters mit jener innern Teilnahme folgen, die wir dem Tun und Treiben eines in gutem Willen vergeblich sich abmühenden Kindes entgegenbringen. Bis zu tiefer Ergriffenheit steigert sich die Teilnahme zum Schluß. Hier hat Beer es verstanden, in einem wundervollen Chorensemble die das ganze Werk durchziehende Grundstimmung in der Weise zusammenzufassen und ausklingen zu lassen, daß der komische Einschlag zurücktritt und nur ein tragisches Menschenschicksal auf uns wirkt. Dadurch erfährt das Original des Cervantes eine Ergänzung und Vertiefung, die nur die Musik und — sagen wir es mit Stolz — nur die deutsche Musik ihm angedeihen lassen konnte. Das Wort von der Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik gewinnt hier eine Erweiterung und Bereicherung dadurch, daß die Musik nun auch die Tragikomödie in ihr Ausdrucksbereich zieht.

Die Aufführung der schwierigen Oper war eine vortreffliche. Alle Beteiligten ohne Ausnahme waren mit Feuereifer bei der Sache. Alle erkannten die Bedeutung des ihrer Fürsorge anvertrauten Werkes, allen gebührt warmer Dank. In erster Linie sei Kapellmeister F. C. Adler genannt, der sich in diesem Fall ebensosehr als Kenner wie als Musiker bewährte. Fritz Feinhals gestaltete den Don Quijote schlechthin meisterhaft. Nur der liebevollsten Versenkung in die seltene Aufgabe konnte eine so restlose Bewältigung in Gesang und Darstellung gelingen. Das Sich-Entfernen des resignierenden Don Quijote am Schluß wirkte wahrhaft ergreifend. Feinhals ist offenbar von der Bedeutung der ihm hier gestellten Aufgabe durchdrungen, fühlt sich mit Recht als Schrittmacher einer der Geschichte der Musik angehörenden Arbeit und setzt nun rückhaltlos sein ganzes geistiges und stimmliches Können ein. Möchte sich diese Bemühung eines Berufenen als fruchtbringend erweisen und Anton Beer-Walbrunn bald allgemein als der anerkannt werden, der er ist: als ein deutscher Meister und als einer der begabtesten Musiker der Gegenwart.

Paul Moos.

A. Kusterer: „Casanova“.

Komische Oper.

Uraufführung am Württ. Landestheater in Stuttgart am 22. Mai.

Casanova ... jeder Lebejüngling, der etwas auf sich hält, wird vor Neid blaß, wenn er den Namen des Venetianers hört. Casanova: das heißt Liebesabenteuer ohne Zahl, Anmut und Scherz, Schönheit und verschwiegenes Glück in stillen Nächten, die Bacchus und Eros lenken. Die Lebejünglinge, die Kusterers Oper magisch angelockt haben sollte, werden vielleicht nicht über deren Musik, sicherlich aber über ihren von Anton Rudolph verfaßten Text etwas aus den Himmeln ihrer Erwartung gestürzt worden sein. Denn diese komische Oper ist nicht nur fabelhaft moralisch, sie enthält auch unglaublich wenig Komik. Witzworte finden sich kaum, eines wird durch wiederholten Gebrauch erst allmählich in diese Sphäre gehoben, ein anderes, über das ziemlich verschämt gelächelt wurde, ist schon sehr, sehr abgebraucht, ein drittes — ja, waren es gar nur zwei Bemerkungen im Texte, über die die Besucher gelacht haben? Jaso: ich versetzte mich in eine Autorenseele und kalkulierte also: wenn ich eine Figur namens Pippo habe und in meinem Stücke getanzt wird, so schließe ich den guten Jungen davon nicht aus, damit ich als Witzhauptmann die zwerchfellerschütternde Mitteilung machen kann, daß Pippo tanze. Später fielen mir glücklicherweise ein paar andere Gedanken ein. Ich würde sonst über die Oper nicht schreiben.

Also los! Kusterers Operndichtung zeigt ganz gewiß leidlich gute, zuweilen allerdings auch bös gereimleimte Verse und die Geschichte, um die es sich dreht, wäre, novellistisch verwertet und in ein kulturell reizvolles Milieu gestellt, vielleicht gar nicht einmal so übel geworden. Zur Oper aber hat es bei Rudolph doch nicht ganz gereicht. Man kann die Stoffwahl als die leider bei uns so oft typische bezeichnen: es soll ein Unterhaltungsstück geschaffen werden. Rudolph, der seinen Stoff an sich sehr gut gegliedert hat, vergriff sich aber (und hier liegt ein schwerer ästhetischer Fehler vor) darin, daß er neben den gesprochenen noch einen gesungenen Dialog setzte, anstatt den Weg zur alten Nummernoper grundsätzlich und entschieden zu gehen und den Dialog so zu führen, daß er wie dort in lyrische Ruhepunkte ausmündete, in denen sich der Komponist ergehen konnte. Wollte er das nicht, dann mußte er den gesprochenen Dialog fahren lassen.

Ob Beziehungen zwischen Rudolphs Text und dem zu der Casanova-Oper, die 1841 Alb. Lortzing geschrieben hat, bestehen, weiß ich nicht. So werden die im ganzen fürchterlich weitschweifigen, aber kulturgeschichtlich amüsanten und selbst wertvollen Memoiren des Venetianers, der sich in aller möglichen Herren Länder in den verschiedensten Betätigungen herumtrieb, wohl die Quelle abgegeben haben. Aus dem Stoffe hätte sich, mit dem geheimen Ordenswesen des 18. Jahrhunderts und der hohen Zeit für abenteuernde Gesellen als Hintergrund, wohl ein kulturpolitisch witziges Lustspiel haben gestalten lassen. Rudolph hat sich aber nur ein Episödlein aus Casanovas Liebesleben zur Bearbeitung gewählt.

Man braucht es nicht ausführlich zu erzählen. Casanova ist als Verfasser unmoralischer Novellen ins Fort St. André eingesperrt worden, wo es recht gemütlich zugeht: er kann mit seinen Mitgefangenen, Offizieren und Edelleuten, pokulieren, kann auch des Kerkermeisters Töchterlein Gesangunterricht geben, kann auch auskneifen. Und zwar geschieht das, weil er eine mit ihm anonym korrespondierende Schöne sucht, die er auf einem Ballfeste zu finden hofft. Ist's die junge Gattin des Kommandanten, ist es die Braut seines Freundes Gambetto? Er löst die Frage selbstverständlich und kehrt dann, um die Kommandeuse nicht zu kompromittieren, ins Gefängnis zurück. Die Dame aber, deren dickbäuchiger Gemahl natürlich Verdacht geschöpft und seinem „Täubchen“ auf seine Weise den Standpunkt klar gemacht hat, sagt sich von ihrem Manne los und will ins Elternhaus zurückkehren. Just in dem Augenblicke wird Casanova seiner Haft für ledig erklärt, na, und dann kommen die beiden natürlich zusammen, der Chor der Gefoppten, der sich nun endlich darüber klar wird, daß der grüne Domino des Festes wirklich und wahrhaftig doch Casanova gewesen, bittet Gott den Herrn im Himmelszelt, vor Casanovas zu schützen die Welt.

Ist der Aufbau dieser noch eine und die andere weitere kleine Episode bietenden Geschichte der Idee nach ganz gut, so läßt seine Ausführung viel zu wünschen übrig: von irgendeiner dramatischen Spannung kann beim besten Willen nicht die Rede sein. Seine Pointen nimmt sich Rudolph fast regelmäßig vorweg. Die Personen dieses Stückes kommen und gehen, man weiß kaum weshalb, und immer wird mit alten Requisiten gearbeitet. Auf der Bühne selbst wird fast nur geredet oder gesungen. Käme es dabei nur zu wirklich herzhaft komischen Situationen! Von einem Durcheinander geistig bewegter Kräfte gar nicht zu reden ...

Arthur Kusterer hat dieses unglückselige Textbuch in eine Musik gesetzt, die man unmöglich anders wie eine Anfängerarbeit nennen kann. Und zwar die eines leider vorderhand noch stark unkritischen Kopfes. Was etwa von Webers Zeiten an bis auf die Gegenwart an musikdramatischen Arbeiten (das Epitheton ist nicht im Wagnerschen Sinne zu verstehen) geschaffen worden ist, hat irgendwie auf seine Partitur abgefärbt. Neben Weber Götz, Cornelius, Wagner, Strauß, Puccini und sonst wohl noch andere. Natürlich handelt es sich nicht um wörtliche Entlehnungen. Ich bekam neulich ein Klavierstück eines Leipziger Komponisten in die Hand, das sich „Schmetterling“ benannte. Beim Anblick des ersten Taktes stieg der Schatten Griegs auf! So setzen gar viele Komponisten ihre Phantasie in Trab. Es handelt sich dabei nicht um Abschreiben, beileibe nicht. Im Unterbewußtsein (mit dem Begriffe — der „eigentlich“ gar keiner ist — kann bis jetzt kein Mensch recht was anfangen, weshalb er auch so beliebt ist) sind viele, allzu viele solcher Themen, die sich irgendwie assoziativ verbinden, aufgestapelt wie in einer Schublade und im Bedarfsfalle spazieren sie heraus, wie die Karnickel und Hühner aus dem Hute des Zauberers. Wäre Kusterer ein alter Praktiker, würde ich seine Arbeit als Kapellmeistermusik mit gelegentlichen eigenen Zutaten bezeichnen. Er ist aber noch sehr jung und wird, da seine Begabung (vorerst freilich unbedingt wohl nur die formale) feststeht, sich selbst beobachten und kontrollieren lernen. Die stilistische Uneinheitlichkeit der Musik hat Kusterer wohl selbst, wenn auch nur instinktiv gefühlt. Er hat darum die melodischen Repräsentanten des Ausdruckes verschiedener Zeitalter in harmonisch einheitliche Gewandung zu kleiden gesucht. Aber diese Harmonik, die Modernismen nicht aus dem Wege geht, ist stellenweise sonderbar stumpf, sie blüht, wie das Melos selbst, nur selten auf und auch die Instrumentation ist oft noch unbeholfen, da sie den Bühnengesang zuweilen zu sehr deckt, oft durch sonderbare Lagenwahl einzelner Instrumente nicht recht klingt oder auch sich in der Wahl der Instrumente vergreift. Dann finden sich aber wieder wirklich schöne, gutklingende und charakteristische Stellen, deren Ausdruckskraft so stark ist, daß sie mit Hoffnung für Kusterers weiteres Schaffen zu erfüllen vermögen. So eine famos parodierende Trauermusik, die billigen Mätzchen aus dem Wege geht, ein feingestaltetes Duett, die Szene am Kamin, die nur leider nicht glücklich instrumentiert ist. M. E. fehlt Kusterer nur Selbstkritik, um eine Buffooper von Bedeutung zu schaffen. Manche Stelle seines Werkes zeigt, daß er sich darüber klar ist, daß die komische Oper, um lebensfähig zu sein, Entlastung von der Schwere des modernen Orchesterapparates braucht. Und daneben Klarheit, melodischen und harmonischen Reiz der Diktion, die stilistisch einheitlich zu gestalten ist. Was Kusterer an formaler Rundung seiner Musiksätze, an gelegentlichen guten polyphonen Bildungen bietet, ist durchweg erfreulich. Sein Streben, die alte Form der Buffooper im modernen Sinne auszubauen, ist anerkennenswert. Ist es diesmal noch nicht ganz geglückt, so wird das Ziel hoffentlich bei der nächsten Oper erreicht werden. Möge ihm ein starkes, witziges und klares Buch dazu helfen!

W. N.

Eugen d'Albert: „Scirocco“.

Drei Akte von Leo Feld und K. M. Levetzow.

Uraufführung am Landestheater in Darmstadt.

Wer von den drei Verfassern dafür plaidierte, das Werk schlicht und verheißend „drei Akte“ zu nennen — es bleibe dahingestellt; ob man sich über diese Bezeichnung einig war, oder ob es dem Verantwortlichkeitskonto des Komponisten gutzuschreiben ist, der sich zur Benennung Oper nicht entschließen und zur Operette noch nicht hinabsteigen wollte —, es sei wie es wolle, klar tritt zutage, daß hier etwas geschaffen wurde, das sich nicht leicht der Kette des Vorhandenen angliedern läßt.

Als Mann von Geschmack hätte d'Albert das Textbuch ablehnen müssen. Mag ihn der Inhalt angezogen haben; der Einsicht, daß aus ihm kein einheitliches Gebilde zu schaffen war, hätte er sich nicht entziehen dürfen. Rouquine, eine Dirne jener Sorte, der brünstige Männer immer wieder ins Garn geraten und zum Opfer fallen, hat in das Leben eines russischen Fürsten so einschneidend eingegriffen, daß er Mutter, Braut, Heimat und Namen aufgibt und in der Welt umherirrt, um schließlich als Fremdenlegionär in Afrika die Gesuchte von einem morphiumsüchtigen Marquis und dem sentimentalen Artisten Petroff (ihrem Partner im Varieté) begleitet wiederzufinden. Aber auch die Braut aus Rußland hat sich auf die Reise gemacht, denn sie hat der sterbenden Mutter des Fürsten gelobt, den Sohn in die Heimat zurückzuführen. Und auch sie verschlägt der Zufall nach Sidi-bel-Abes. Es gelingt ihr, den Geliebten zur Heimkehr zu überreden; jedoch in der Nacht zuvor erwürgt er die Rouquine, die den guten Jungen dadurch zum Mörder werden läßt, daß sie ihm erzählt, wie sie seine flehende Mutter einmal mit dem Fuße von sich gestoßen habe. Der Fürst (als Legionär führt er den Namen Dupont) soll verhaftet werden, aber der Marquis, der seinem Leben selbst ein Ende gemacht hat, bezichtigt sich in einem im Morphiumrausch geschriebenen, hinterlassenen Brief als den Mörder. Obwohl nun frei, fühlt sich Dupont dennoch schuldig, und zwar dem Manne gegenüber, der die Rouquine mit selbstloser, nichts fordernder, alles opfernder Liebe geliebt hat: Petroff. Ihn setzt er zum Richter über sich; Petroff verzeiht und kehrt mit Fürst und Fürstin in die russische Heimat zurück.

An Szenen sind hier gegeben: bunte im Foyer eines Varietés, intime im Séparée, bewegte vor der Kaserne. Soldatenlieder, ein Walzer, mohammedanische Gebetsrufe, und über all dem: Scirocco! Scirocco, der den Atem raubt, die Temperatur auf den Siedepunkt hochschnellen läßt, tötet.

Nicht allein, daß hier kein Textbuch vorliegt, das zu formhaltiger Vertonung einlädt, der Komponist hat auch — vielleicht absichtlich — jede Gelegenheit verpaßt, das verzerrte Nebeneinander durch irgendwelche musikalische Gleichstellung ebenbürtig zu gestalten. Entweder weniger Operette hier, oder weniger Oper dort; vielleicht hätte dann manches gerettet werden können.

d'Albert ist in der Hauptsache auch hier Melodiker. Aber der Quell seiner Melodien springt nur sehr siech und schwach; er ist genötigt Anleihen zu machen, und — als ehrlicher Mensch, der nicht gerne bei andern borgt — schreibt sich selbst ab. Die bekanntesten und effektvollsten Takte aus seinem Tiefland erscheinen in dieser Partitur wieder. Aengstlich klammert er sich an die gefundenen, teilweise sehr hübschen Motive und schlachtet sie durch drei Akte aus, daß sie für den Hörer schließlich ihren Reiz verlieren müssen. Gut gelungen ist die Szene zwischen der Fürstin Natascha und Petroff im ersten Akt; das plötzliche Dazwischentreten des Morphiumsüchtigen im zweiten Akt verrät Erfindung und Geist. Die beste Nummer des Opus ist das hübsch hingeworfene, melodische Walzerlied der Rouquine, und als stimmungsvoll muß der von nahen und fernen Minaretts her tönende Gebetsruf angesprochen werden. Aber damit ist man auch leider schon am Ende des Anzuerkennenden angelangt. Am sorgfältigsten ist die Rolle der Rouquine ausgearbeitet, um derentwillen offenbar das ganze Drum und Dran entstanden ist; in einem Milieu von mit gleicher Prägnanz charakterisierten Persönlichkeiten würde ihre Wirkung nachhaltiger, tiefergehend sein. Der Artist Petroff, in schroffem Widersatz zu ihr gezeichnet, kann sich musikalisch noch behaupten. Aber die übrigen Gestalten sind so blutleer, daß weder menschlich noch musikalisch ein Erinnern an sie zurückbleibt.

Es wird einem nicht leicht, einem Manne, dessen Virtuosentum man hoch einschätzt, dessen Name man stets mit Hochachtung nennt, einem Komponisten, der mit seinem Tiefland musikalisch eine Oper geschaffen hat, die als typisch für ihre Gattung nicht allein von musikalischem, sondern auch von historischem Wert sein wird, sagen zu müssen, daß er hier nicht nur an der Wahl des Stoffes Schiffbruch gelitten hat, nein auch — aus unverständlicher Freude an gerade diesem Stoff — unkritisch gearbeitet hat. Seine, den Scirocco illustrierende Musik ist ein schwaches, tonmalerisches Flimmern mit leichten Blitzen, dem wesentlicher Beitrag durch geschickte In-Szenesetzung wird. Alles in allem: ein Werk aus der Feder eines ausgezeichneten und begabten Melodikers, das aber den Ruhm des Komponisten d'Albert nicht mehren helfen wird, das, eine Eintagsfliege, kaum noch auf andern Bühnen zum Leben erwachen, selbst durch die Rolle der Rouquine nicht gerettet wird, und hoffentlich die letzte, absterbende Blüte des sogenannten Verismus in Deutschland darstellt.

Die Darmstädter Bühne hat damit keinen guten Griff getan; sie hat wohl mit dem Namen d'Albert spekuliert und sich von dem Erfolg des Tiefland ebenso irreführen lassen, wie sie schon mit neueren Werken des erfolgreichen „Hänsel und Gretel"-Komponisten hereingefallen ist. Hätte man an maßgebender Stelle dies Werk ernstlich geprüft, so wäre man wohl zur Ueberzeugung gekommen, sich nicht von einem Namen blenden lassen zu dürfen. Die Wiedergabe zeigte, daß Dirigent (Michael Balling) und Regisseur (Gustav Hartung) mit viel Eifer und Ernst am Werk waren und ihr Teil zu einer erfolgreichen Aufführung beitrugen. Die Aufnahme war freundlich. Als Hauptdarsteller seien Jenny Jungbauer (Rouquine), Fanny Cleve (Fürstin Natascha), Peter Jonsson (Fürst-Dupont), Theodor Heuser (Petroff) und Alexis af Enehjelm (Marquis) genannt.

Will Gregor.

Das Ulmer Bach-Fest.

Am 28. und 29. Mai hat, vom Württembergischen Bach-Verein und vom Verein für klassische Kirchenmusik in Ulm veranstaltet, in der gastfreien und schönen alten Stadt an der Donau ein Bach-Fest stattgefunden, das deshalb eine besondere Stellung in der Kulturgeschichte unserer Zeit beanspruchen darf, weil mit ihm zum ersten Male eine Bach-Feier großen Stiles auf süddeutschem Boden abgehalten wurde. Wir im Süden haben keine eigentliche Bach-Ueberlieferung, haben wir auch in Ulm in Prof. Graf, dem trefflichen Domorganisten, und in Stuttgart in M. Mezger, dem jetzigen Vorsitzenden des Württembergischen Bach-Vereins, Männer, die für die Pflege Bachscher Kirchenmusik vieles getan haben. Dazu kommt, was uns andere Kirchenmusiker und der Konzertsaal durch heimische und auswärtige Künstler geschenkt haben. Da aber der Schwerpunkt des Deutschen Bach-Vereins im Norden liegt und des Meisters Kunst hier erwuchs und zuerst nachhaltig gepflegt wurde, so ist es begreiflich, daß wir im Süden im Laufe der Zeit etwas ins Hintertreffen geraten sind.

Das haben unsere führenden Kirchenmusiker und mit ihnen andere schmerzlich genug empfunden. Und das um so tiefer, als auch sie ja von den Fragen, die sich an Bach und seine Kunst knüpfen, keineswegs unberührt geblieben sind. Daß die großen Bach-Feste, wie ihrer heuer eines in Hamburg gefeiert werden wird, auch einmal bis zu uns dringen werden, ist vor der Hand wohl nicht anzunehmen. So mußte von uns selbständig vorgegangen werden, um die große Aufgabe zu lösen, Bach auch bei uns mehr als bisher in das Gesamtbewußtsein des Volkes hineinzuführen.

Das Ulmer Bach-Fest ist ein Versuch dazu. Auf Anregung des Vorsitzenden des Württembergischen Bach-Vereins, Musikdirektors M. Mezger, Stuttgart, und des Vereins für klassische Kirchenmusik, Ulm, hin haben Ulmer und Neu-Ulmer Körperschaften und eine größere Anzahl von Musikfreunden einen namhaften Garantiefonds gezeichnet und damit den Beweis erbracht, daß sie und ihre Helfer sich der kulturellen Bedeutung eines Bach-Festes bewußt gewesen sind: hier galt es ja nicht, irgendwelche Musik zu bloßer Unterhaltung zu machen, galt es vielmehr, Zeugnis für eines der höchsten Güter des reichen deutschen Kulturschatzes abzulegen, dessen Erhaltung und Mehrung in unser aller Lebensinteresse liegt.

Die Leitung lag in den fleißigen und energischen Händen des Musikdirektors Fritz Hayn, der in zahlreichen Proben seinen Verein für klassische Kirchenmusik, dem Sänger der Liedertafel zur Seite getreten waren, ganz vortrefflich für ihre schwierige Aufgabe geschult hatte. Das Orchester war das durch die Pionierkapelle und Dilettanten verstärkte des Stadttheaters. Als Solisten wirkten in ihm P. Göppner (Flöte), F. Hepps (Violine) und der weitbekannte Meisterspieler der Trompete, der Münchner Karl Rittner. Die dem Orchester gestellte Aufgabe, die so ganz außerhalb der ihm sonst zugewiesenen Sphäre lag, war eine hohe. Gleichwohl hat es sie wacker gelöst, mußten gleich einzelne Wünsche unerfüllt bleiben. Das wird anders werden, wenn der während des Festes aufgetauchte Gedanke, solche Bach-Feste auch in der Landeshauptstadt gemeinsam mit den Ulmer Sängern zu begehen, zur Tat werden sollte, wozu immerhin Aussicht vorhanden ist.

Das Ulmer Bach-Fest bot zur Einführung zunächst einen Vortrag des Unterzeichneten, der gleichzeitig in der N. M.-Z. erscheint, und drei Konzerte. Im ersten gelangten Kammerwerke Bachs zur Wiedergabe: die zweite der Sonaten für Gambe und Cembalo, die Es dur-Sonate für Flöte und Cembalo, die C dur-Suite für Violoncello und das Trio für Violine, Flöte und Cembalo aus dem Musikalischen Opfer. Ausführende Künstler waren Meister P. Grümmer (Wien), der vortreffliche Flötist Justus Gelfius, die hervorragende Nürnberger Geigerin Anita Portner und die bekannte Münchner Cembalistin Gabriele v. Lottner. Das zweite Konzert fand im herrlichen Münster statt, in dem das Bach-Denkmal Karl Federlins, in schönen Blätterschmuck gekleidet, auf die Bedeutung des Festes hinwies. Arno Landmann, der vielgefeierte Mannheimer Künstler, meisterte die Orgel. Er trug die große a moll-Fuge mit ihrem Präludium, Choralvorspiele, C dur-Toccata und die c moll-Passacaglia vor, Meta Diestel (Stuttgart) bot mit ihm und Anita Portner das hehre Agnus Dei aus der h moll-Messe und ein Kinderchor von 1200 Stimmen sang Bachsche Choräle in der dreistimmigen Bearbeitung des verstorbenen Heinrich Lang. Gewiß wurde mit diesen Kinderchören die Einheit des Programms des Festes etwas beeinträchtigt. Aber ich meine, dies Bedenken sei doch nicht ganz stichhaltig: neben den protestantischen standen katholische Knaben und Mädchen. Sie alle wollten Bach, den deutschen Meister, verherrlichen helfen, der uns so unendlich viel geschenkt hat. Wer den ersten Choral, aus dem es flehend aufsteigt: „Wenn wir in höchsten Nöten sein", mit rechtem Sinn gehört hat, der wird die ästhetischen Einwände fallen gelassen haben. In höchsten Nöten — in ihnen sind wir und Bach mit all dem, was rein, groß, edel und kraftvoll ist am Deutschtum soll uns daraus Erlösung bringen helfen. Das war der Grundton, der aus der einführenden Rede klang und der auch aus manchem nach dem Feste gefallenen Worte tönte.

Den Abschluß des Festes machten die Chor-Kantate „Schauet doch und sehet", die von Frau Philippine Landshoff (München) gesungene Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" und das wunderherrliche, viel, viel zu wenig bekannte Magnificat mit oben bereits genannten Solisten und Maria Frohnmayer (Ulm), dem Berliner Tenor und Bach-Spezialisten Georg A. Walter, dem Marbacher Bassisten Albr. Werner und Karl Riedel (Stuttgart, Oboe d'amore).

Kritische Bemerkungen zu den einzelnen künstlerischen Leistungen zu geben, halte ich in diesem Falle für unangebracht. Daraus möge nicht auf künstlerische Minderwertigkeit geschlossen werden. Sie war nicht vorhanden. Es könnte sich nur um Festsetzung gelegentlicher rhythmischer Schwankungen, abweichende Meinungen in bezug auf die Zeitmaße und die Auffassung dieser oder jener Stelle handeln. Das aber hieße die Bedeutung des Festes, die wohl eine musikalische, mehr noch aber eine kulturelle war, verkennen und das in diesem Falle Unwesentlichere zum Wesentlichen machen. Dies aber war die Abhaltung des Bach-Festes an sich, das, ich wiederhole es, einen Versuch, aber einen im Großen und Ganzen vortrefflich gelungenen darstellte.

Mit reichsten Mitteln läßt sich leicht Großes und nach außen hin Wirkendes darstellen. Die Ulmer mußten rechnen und nochmals rechnen und hatten auch allerlei mit in den Kauf zu nehmen, was anderswo vielleicht kaum in Frage gekommen wäre. Daß sie das Fest trotzdem so ausgestalteten, daß der alte große Meister selbst sein Wohlgefallen daran gehabt haben würde, das erhebt ihr Bach-Fest zu der Höhe kultureller Aufgaben, deren Lösung uns bitter not tut.

Ich darf diesen Bericht nicht schließen ohne ein Wort des Dankes für die altberühmte, wahrhaft vornehmen Sinnes den Gästen gespendete Ulmer Gastfreundschaft. Woher immer uns das Fest in die liebe Stadt an der Donau geführt hatte: daß hier treue deutsche Gesinnung für die große gemeinsame Sache des Vaterlandes lebt, das haben wir alle erhobenen und gestählten Herzens erfahren und wollen es nicht vergessen.

Prof. Dr. W. Nagel.

Musikbriefe

Glatz. Der mit einem starken Damenchor vereinigte Männergesangverein „Liedertafel“ brachte unter Leitung des Chorrektors Kaupert die „Schöpfung“ von Haydn zu einer wohlgelungenen Aufführung. Als Solisten hörte man die Konzertsängerin Frau Irmingard Freund-Mott (Breslau), den kriegsblinden Tenoristen Konzertsänger Stöckel und den Reinerzer Chorrektor Konzertsänger Becker. — Im benachbarten Trautenau führte der deutsche Musikverein „Harmonie“ mit nur eigenen Kräften im Chor und Solo und wenigen Aushilfen im Orchester Beethovens „Neunte“ auf. Die Leitung hatten Kapellmeister Heyda und Prof. Jos. Dienel. In den Dienst der guten Sache hatte sich auch der Braunauer Kapellmeister und Violinvirtuose Jos. Knittel gestellt. Vor der Symphonie spielte ein Herr Baudisch das Es dur-Konzert von Beethoven mit guter Technik aber ohne viel innere Teilnahme. Jos. Geritzen.

*

Köln. (Erstes rheinisches Kammermusikfest.) Das erste rheinische Kammermusikfest bot erlesenste Kunstgenüsse. Es war ein Musizieren zu Ehren der höchsten Kunstgattung, die wir haben; absoluteste Musik in geradezu idealer Verdolmetschung, dafür verbürgte der Name der mitwirkenden Kammermusikvereinigungen, des Gewandhaus-Quartetts (Wollgand, Klengel, Hermann, Wolschke), des Berber-Quartetts (Huber, Berber, Hegar, Härtl), des Wendling-Quartetts (Wendling, Michaelis, Neeter, Saal) und des Brühler Schloß-Quartetts (Schönmaker, Lamping, Wilke, Rhein), dem sich noch zahlreiche namhafte Kölner Künstler zur Ergänzung anschlossen. Leider waren die Kölner Kammerfesttage nicht so gut besucht, wie man es im Interesse der Kammerkunst und ihrer hingebungsvollen Priester wohl gewünscht hätte. Der durch große Hängeteppiche anheimelnder gemachte große Lesegesellschaftssaal zeigte große Lücken. Die Menge ist mehr eingeschworen auf die Schaulust der Bühnen; das zwingt nicht so zum Nachdenken und zur Versenkung wie diese rein geistige Kunst. Wie kommen wir nur endlich von der Verfilmung und Verkitschung los? Klemperer, Wetzler und Abendroth lösten sich in den Tagen ab, um Werke von Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 1, F dur), Beethoven (Große Fuge), Mozart (A dur-Symphonie, B dur-Symphonie), Haydn (C dur-Symphonie) und Strauß (Serenade für Blasinstrumente) zu leiten, eigentlich nur um ihre persönliche Dirigiergeste zu zeigen. Denn die vereinigten Streichquartette spielten, getragen von ihrem inneren Rhythmus und ihrer stilempfindenden Musikalität, so selbständig Kammermusik, sahen so wenig von ihren Notenpulten auf, daß der jeweilige Dirigent eigentlich nur die zur Musik gehörenden illustrierenden Armbewegungen zu machen brauchte. Schreker war von Berlin herübergekommen, um seine für den Lehrkörper der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien im Dezember 1916 komponierte Kammersymphonie zu dirigieren. Er ist schon rein äußerlich eine auffallende Musikererscheinung und wirkt fast wie eine dämonische Fabelfigur aus E. Th. A. Hoffmanns Erzählungen. Beim Dirigieren gibt er sich weit liebenswürdiger, harmloser und mutet da in seiner weanerischen Gemütlichkeit beinahe wie ein Schubert redivivus an. Aber nur rein äußerlich, denn seine Musik hat nichts von der Durchsichtigkeit und logischen Konsequenz Schubertschen Schaffens. Seine Musik ist Farbe und nochmals Farbe. Ein grell aufleuchtender und dann wieder in Dämmer verblassender gewaltiger Farbenkomplex. Er ist unbedingt ein Meister modernster Farbenwirkung wie nur wenige neben ihm. Aber nur Farbe ermüdet auf die Dauer, es fesselt aber besiegt nicht. Somit wirkt Schreker in seiner Art mehr wie ein Hexenmeister denn Erlöser. Seine Symphonie fand lebhaften Beifall. — Von großem musikhistorischem Reiz war die Ausgrabung der a moll-Suite von Georg Philipp Telemann, der von 1681—1767 gelebt und gewirkt hat, seit 1721 als Kantor und Musikdirektor in Hamburg, und der in seinen Werken deutlich die Beeinflussung von Lully und Campra zeigt. Was Schreker für heute, war für damals Telemann, der einen für seine Zeit unerhörten Sinn für Farbe und Tonmalerei entwickelte. In seiner Fruchtbarkeit übertraf er sogar Mattheson und Scarlatti. Er hatte so viel geschrieben, daß er gegen Ende seines Lebens selber nicht mehr wußte, wieviel und was alles. Seine besten Kompositionen fielen wohl in die Zeiten von 1730—1750, z. B. seine „Hirten zu Bethlehem“, „Das befreite Jerusalem“, „Der Tag des Gerichts“, „Die Donnerode“ u. a. — Das dem Gewandhaus gewidmete 1919 komponierte Streichquartett in e moll von Ewald Straeßer ist ein sehr sauber gearbeitetes, in überlieferter Kontrapunktik geschriebenes und von wohlanständiger Empfindung getragenes Werk ohne sonderliche Tiefenlotung und wurde lebhaft beklatscht. Immerhin steckt in seinem Werk weit mehr Blutwärme als in dem arabeskenhaft trockenen, Papiermusik enthaltenden F dur-Streichquartett des aus der Münchner Schule hervorgegangenen Désiré Thomassin, das nur zeitweilig, wenn die Form zerbricht und die Seele sich ergießt, intensiver aufhorchen läßt. Ganz vergebliche Liebesmüh war dahingegen die Ausgrabung der Serenade für Blasinstrumente von Richard Strauß. Das ist nie und nimmer Strauß in seiner unermeßlich großen Bedeutung fürs Musikleben. Das ist artige Satzmusik so ganz ohne Rätsel, schnell ins Ohr herein- und ebenso schnell hinausgeflogen. Fast Liedertafelmusik. Wer hat dich, du schöner Wald. — Regste Anteilnahme aber erzwang wiederum Regers A dur-Quintett, Op. 146, in seiner Quartettdarbietung meisterhaft unterstützt durch den Klarinettisten Philipp Dreisbach, der ganz in Stilgröße aufgehend, seinem Instrument die innigsten und zu Herzen gehenden Töne, manchmal von fast hauchartiger Zartheit, entlockte. — Das 1920 komponierte f moll-Streichquartett des Berliner Komponisten Hans W. David, das lobend vom Preisrichterkollegium bei einer Manuskript-Ausschreibung für das Fest bedacht wurde, bewies nur, daß die Auswahl nicht sonderlich ergiebig gewesen sein muß. Wohl überraschte das Werk stellenweise durch geradezu üppige Melodik und Herzenswärme, aber die große zwingende Linie, der organische Aufbau fehlte. Der Beifall war mehr ermunternd als begeistert. — Mit pietätvoller Dankbarkeit wurde die Flötensonate in D dur von Friedrich dem Großen, die ganz vortrefflich von Emil Wehsener und der Pianistin Anny Schäfer dargeboten wurde, aufgenommen. Friedrich des Großen Art zu komponieren war echt königlich, d. h. er machte sich's leicht. Er schrieb bloß die Oberstimme in Noten auf, und bezeichnete dann dabei mit Worten, was der Baß oder die übrigen Stimmen haben sollten; z. B. „hier geht der Baß in Achteln, hier die Violine allein, hier alles unisono“, welche musikalische Reskripte alsdann Agricola, der Direktor der königlichen Kapelle zu Berlin, „confidentiel“ in Noten zu bringen hatte. — Das Quintett von Hermann Zilcher, Op. 42, zeichnete sich besonders durch seine himmlische Länge aus, wurde aber als Arbeit eines formgewandten, vornehm gestaltenden Musikers empfunden und demgemäß auch bewertet. Die Vortragsfolge der Festtage enthielt außerdem noch Haydns Streichquartett in C dur, Op. 33 Nr. 3, das erste Streichsextett in B dur von Brahms, Op. 18, Bachs Suite Nr. 3 für Cello, von Klengel gespielt, Beethovens cis moll-Quartett, Op. 131, und Schuberts Oktett. Mozart und Haydn fanden wohl die meiste naive Gegenliebe beim Publikum. Diese beiden sonnigen Musikgeister wecken in der Tat das Herz auf und ließen in ihrem göttlichen Optimismus das häßliche Wirrsal der trüben Zeit für Augenblicke vergessen. Es war so, als ob man über sonnige Fluren, umgeben von lachenden lebensfrohen Gestalten dahinwandelte. Ein tönendes „Carpe diem“! Interessant übrigens, was Haydn einstmals über sich und seine Zeitgenossen sagte. „Wenn ich komponieren wollte, setzte ich mich hin und fing an zu fantasieren, je nachdem mein Gemüt traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie auszuführen und festzuhalten. So suchte ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neueren Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben, aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.“ Der arme Haydn hätte mal erst in unsere Zeit hineinhorchen müssen! — Ein besonderes Wort der Anerkennung sei mir hier noch für den Cellisten Lamping vergönnt, dessen unermüdlichem Kunststreben es zu danken ist, daß das Brühler Schloß-Quartett Kurköln, an dessen Spitze der verdienstvolle Wuppertaler Geiger Anton Schönmaker steht, zustande gekommen ist und das einen wesentlichen Kunstfaktor des rheinischen Musiklebens bildet. Es zeichnet sich namentlich durch eine minutiös entwickelte Aufeinander-Einstellung aus. Das gute Gelingen dieses ersten rheinischen Kammermusikfestes bildete auf jeden Fall ein wertvolles Dokument dafür, daß auch in der Musik eine Rückkehr zum Schlichten und Ungekünstelten vorhanden ist. F. F.

*

Leipzig. (Liederabende.) Oskar Laßner, der ausgezeichnete Bassist unserer Oper, sang Schuberts Schwanengesang. Es ist ein Zeichen von Kultur, daß ein Bühnensänger sich diesen lediglich auf Innerlichkeit gestellten Zyklus für seinen Konzertabend wählt. Stimmlich bestens disponiert, fand sein warmer und belebter Vortrag verdiente Anerkennung. — Ueber eine selten schöne und glänzend geschulte Sopranstimme verfügt Else Fengler-Winter. Sie wickelte ein modernes Programm ab, in dem von besonderem Interesse stimmungstiefe, melodisch sehr eindrucksvolle Lieder unseres einheimischen blinden Hermann Kögler und Richard Straußens farbenreiches „Lied der Frauen“ waren, letzteres ein Lied von so ungeheuerlicher Schwierigkeit, daß es dieserhalb bei der in Berlin geplanten Uraufführung abgesetzt werden mußte. — Vielversprechend mar das erste öffentliche Auftreten von Käte Grundmann, wenn auch eine begreifliche Befangenheit die restlose Bewältigung der gestellten Aufgaben hinderte. Die ausgiebige und geschmeidige, in allen Lagen gut durchgebildete Stimme hat natürlichen Wohllaut; den oberen Grenztönen und deutlicherer Aussprache sind auch weiterhin besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Vortrag beweist ein nach der heiteren Seite hinneigendes Gestaltungstalent, die ernsteren Sachen vertrugen eine wesentlich schärfere Profilierung. Die geschmackvoll zusammengestellte Vortragsfolge enthielt Lieder von Wolf, Tschaikowsky und Gräner, dessen feinsinnige Vertonungen besonders dankbar aufgenommen wurden. — Ein prachtvoller Bassist ist der Münchener Paul Bender. Glänzende Schule, bravouröser Vortrag, verinnerlichte Gestaltungskraft und eine starke Note für Humor schufen einen beispiellosen Erfolg. Das praktische Ergebnis war die Veranstaltung zweier weiterer Liederabende, die den ersten günstigen Eindruck noch wesentlich vertieften. — Grete Merrem-Nikisch sang Georg Schumann, Richard Strauß und Walter Engelsmann, dessen aus dem Manuskript aufgeführte Lieder einen schweren Stand neben denen der beiden anderen hatten. Dankbar im guten Sinne geschrieben, fehlt ihnen aber die große Linie und bezwingende Plastik. Gefühlsseligkeit

ohne das Gegengewicht männlicher Herbheit lassen sie weichlich und gleichförmig erscheinen. Als rühmenswerte Ausnahmen sind der humorvolle Ameisenmarsch mit der musikalisch witzigen Schlußpointe, das prächtige Froschgebet und der stimmungsvolle Gesang der Libelle hervorzuheben. Die Wahl der Texte aus dem Buch „Die Biene Maja“ von Waldemar Bonsels bekundet literarischen Geschmack. Die Stimmbehandlung der Sängerin ist musterhaft; ihrer bewegten Mimik und ihren sprechenden Augen, die zum Spiegel des jeweiligen Gefühlsausdrucks werden, zu folgen, war ein Genuß für sich. Trotz gähnender Leere des Saales sang die Künstlerin mit ungetrübter Laune, was ihr um so höher angerechnet sei, als eine dadurch beeinträchtigte Stimmung immerhin begreiflich gewesen wäre. — Lena Metsch verfügt über einen hübschen und sympathischen Sopran. Sie sollte aber weiterhin an der Beseitigung technischer Mängel arbeiten, wenn sie künstlerisch als vollwertig zu gelten wünscht. Anerkannt seien die leuchtende, nur gelegentlich etwas scharfe Höhe, starkes Temperament, echte Musikalität und eine reiche Skala der Empfindungen. Aus der Vortragsfolge verdienen besonders drei fein empfundene Kompositionen aus dem Vlämischen Liederkreis von Herm. Unger Erwähnung. — Einen gemeinsamen Liederabend veranstalteten Cläre Hansen-Schultheß und Reinhold Gerhardt. Die gereifte Vortragskunst und geschmackvolle künstlerische Art der Sängerin verhalfen den Liedern von H. Wolf zu tiefer Wirkung. Aufmerksamkeit erheischt die Höhe, die nicht immer mühelos ansprach und unter flackernder Tongebung besonders auf die Vokale e und i litt. Reinhold Gerhardt zeigte gute Schule, der indes die letzte technische Feile fehlt. Das Material ist gut und hat die sympathische Frische der Jugend, ermangelt aber des weichen Schmelzes. Vorläufig klingt das Piano am vorteilhaftesten, das Forte dagegen macht einen etwas grobschlächtigen Eindruck. Gelegentliches Detonieren in der Tiefe dürfte durch zweckentsprechende Uebungen leicht zu beseitigen sein. Dem Vortrag namentlich der mehr lyrischen Lieder fehlte es an innerer Ruhe, die beschwingteren gerieten bei weitem besser. — Johanna Vogel besitzt einen schönen Mezzosopran, dessen Ausbildung aber noch keineswegs abgeschlossen ist. Der kräftigen und wohllautenden Mittellage und einem in allen Lagen weichen und zum Teil süßen Piano stehen als Manko gegenüber harter Stimmansatz, nicht voll entwickelte Tiefe und Höhe, schlechte Kopftöne und falsche Behandlung der Endsilben. Musikalisch wurde sie ihrem Programm, aus dem nur die selten zu hörenden, wundervollen Petrarca-Sonette von Liszt und Richard Straußens höchste Anforderungen stellendes „Lied an meinen Sohn“ erwähnt seien, mit gutem Gelingen gerecht. — Eine gute Begabung und gute Mittel hat Ida Rüchardt. Das flache Singen, das Zurückhalten der Stimme im Kehlkopf, die farblose Tiefe, gequetschte Mittellage und scharfe Höhe machten aber ihre löblichen Bemühungen um die sorgsam und mit Geschmack ausgewählten Lieder von Schubert, Brahms und H. Hermann zuschanden. — Der Baritonist Hjalmar Arlberg sang Schuberts Winterreise. Die Stimme ist bis auf die etwas schwache Höhe gut und klanglich reizvoll. Ergreifend war der durchgeistigte und verinnerlichte Vortrag. — Eine kleine, aber ansprechende Sopranstimme besitzt Daisy Strauß. Die oberen Grenztöne sind etwas scharf und wie einzelne in der Tiefe nicht immer ganz rein. Die besten und am meisten ausgeglichenen Töne sitzen in der Mittellage und zum Teil in der Höhe. Inhaltlich liegen ihr am besten einfache und heitere Lieder, in anders gearteten wirkt sie reichlich langweilig. Bemerkenswert waren das ausgezeichnet gewählte Programm, das Lieder von Delius und Mahler enthielt und Eduard Behm als Begleiter. — Eva Jekelius-Lißmann entzückte ebensosehr durch ihre feingeschliffene, vollendete Gesangstechnik und den weichen Zauber ihres unbeschreiblich zarten und feinen Pianos (eine wundervolle Leistung des alten Zelters „König in Thule“!), als durch die seelische Hingabe, mit der sie an die Gestaltung ihrer Lieder herantrat. Ihr Gatte, Gerhard Jekelius, hatte anfangs unter einer leichten Sprödigkeit zu leiden, sang sich dann aber ein und brachte schließlich seinen schönen Bariton zu vollster Geltung. — Außer einer wirklich schönen Höhe und einer guten Koloratur vermochte an der an sich hübschen Stimme von Hertha Björvig nichts zu fesseln. Mangelnde Durchbildung der Tiefe und Mittellage und undeutliche Aussprache beeinträchtigten allzusehr eine günstige Gesamtwirkung. — Charlotte Dirmoser-Döscher berücksichtigte in ihrer Vortragsfolge auch selten zu hörende ältere Kompositionen. Sie wurde dem anspruchsvollen Programm stimmlich mit bestem Gelingen gerecht; der Mangel an stärkerer seelischer Anteilnahme rief aber eine gewisse Gleichförmigkeit und eine leichte Ermüdung hervor. — Gerda Friedberg verfügt über eine recht sympathische Stimme, der namentlich in der Höhe ein Piano von großer Süßigkeit eignet. Vorläufig ist die Künstlerin aber noch zu sehr in der Bewältigung des Technischen befangen, als daß sie den Liedern eines H. Wolf ganz gerecht geworden wäre. Zu bekämpfen ist die Neigung, zu tief zu singen und die undeutliche Aussprache besonders der anlautenden Konsonanten. Die Begleitungen wurden unter den weichen Händen ihres Gatten zu poetischen Klangbildern von feinem und erlesenem Reiz. — Rose König überraschte durch ein schönes Piano. Die matte Tiefe und die oberen, nicht immer reinen Grenztöne bedürfen aber dringend der Korrektur. Am besten gelangen ihr einfachere Lieder, starkes und bezwingendes Empfinden dürfte ihr versagt sein. — Eine Zukunft hat Martha Adam, die Altistin des Rosenthal-Quartetts. Ihre vorzüglich geschulte, umfangreiche und tragfähige Stimme zeichnet sich durch sammetweiche und satte Töne in der Tiefe und in der Höhe durch solche von großer Leuchtkraft aus. Das Einfühlungsvermögen der Künstlerin ist erstaunlich vielseitig, und ob sie in einer Händelschen Arie eine geschmeidige Koloratur glänzen ließ, eine geistliche Arie von Bach mit sicherem Stilempfinden oder aber lyrische Lieder sang, stets überraschte sie durch die scharfe Profilierung des melodischen Konturs. Daß ihr aber auch dramatische Töne von sieghafter Gewalt zur Verfügung stehen, bewies sie in Liedern von Richard Wetz. — Die Norwegerin Elsa Rydin-Oeberg besitzt zwar eine kleine und zarte, aber frische Sopranstimme. Die klanglose Tiefe und die etwas scharfe Höhe sowie die stark ausländisch akzentuierte Aussprache erfordern aber weitere Schulung. Der Vortrag zumeist unbekannter Lieder, u. a. von Sibelius, Rangström, Mankell und Grieg bekundete ein hübsches Gestaltungstalent, das seiner natürlichen Anlage gemäß aber nicht unnütz an Gesängen sich abquälen sollte, die nach der von tieferen Empfindungen beschwerten Seite hinneigen. — Grete Stückgold, wohl unstreitig eine von den wenigen wirklich bedeutenden Sängerinnen, zeichnet sich durch eine Stimme von seltenem Umfang und von seltener Schönheit aus, deren Reiz und Süßigkeit besonders in zarten und versonnenen Stimmungen unwiderstehlich ist. Beizeiten zu bekämpfen ist eine ab und zu auftretende Neigung, den Ton zu tief anzusetzen und erst nachträglich auf die richtige Höhe hinaufzuschrauben. Unter den Liedern von Schubert, Wolf, Strauß und Heinrich Kaspar Schmid, die die jugendliche, ungemein sympathische Sängerin mit feinem und warmem Empfinden und reifster Technik (bewundernswert die vorbildliche Atemtechnik!) vermittelte, waren von besonderem Interesse die des letzteren aus dem Türkischen Liederbuch: eigenartig stimmungsvolle und von persönlichstem Erleben erfüllte Schöpfungen.

Bernhard Egg.

*

Neurode (Schl.). Der Männer-Gesangverein Neurode i. Schl. führte in Verbindung mit seinem Damenchor und der Waldenburger Bergkapelle unter Leitung des Chorrektors Paul Elsner „Die erste Walpurgisnacht“ von Mendelssohn-Bartholdy auf. Die Chöre waren gut vorbereitet und wurden tonschön gesungen. Von den Solisten kann nur Herr Mannhardt (Bariton) auf volle Anerkennung Anspruch machen. Der Tenorist, Herr Dinter, war kurz gesagt unmöglich. Die Kammermusikvereinigung Braunau, die unter der geistigen Führung des Violinvirtuosen Jos. Knittel steht, veranstaltete am Himmelfahrtstag ihren zweiten Vortragsabend. Das Programm wies das C dur-Quartett von Mozart (K.V. 465) und das Streichquartett Op. 18 Nr. 2 von Beethoven auf. Beide Werke gelangten meisterhaft zum Vortrag. Zwischen den beiden Quartetten spielten Herr Knittel und Frau Heinzel die Sonate Op. 13 für Violine und Klavier von E. Grieg. Eine Prachtleistung!

Jos. Geritzen.

*

Sondershausen. (Erstes Thüringer Musikfest.) Alles neu, macht der Mai! Sondershausen erlebte nach einem Vierteljahrhundert wieder ein Musikfest, die stimmungsvoll ausgebaute ehem. fürstl. Orangerie konnte als neue, ständige Musikhalle eingeweiht werden, und die Reihe der Darbietungen wich diesmal erheblich vom traditionellen Stil der Klassik ab und ließ neuere und neueste Tondichter zu Worte kommen. Am 13. Mai, dem ersten Abend des Musikfestes, hörten wir Kammermusik, von einheimischen Künstlern geboten. So spielte Hofkapellmeister Prof. C. Corbach mit rundem, vollem Ton und mit Begeisterung den Violinpart von Pfitzners klangfreudiger Sonate für Klavier und Geige e moll Op. 27, während sich Alfred Gallitschke am vorzüglichen Grotrian-Steinweg-Flügel mit überlegener Technik und dem Palestrinastimmung feinfühlig nachspürenden Musikempfinden zu innig geführtem Zusammenspiel anschloß. Ludwig Ruge stellte mit feinstem Konzertgesangskult seinen resonanzrunden Tenor in den Dienst von Komponisten des modernen Liederstils: Hugo Wolf, Fritz Jürgens, Richard Wetz, Joseph Marx und Fritz Fleck. Maria Ruge war ihm eine künstlerisch mitschaffende und stimmungsvoll sich anpassende Begleiterin am Flügel. Max Regers in krasser Urwüchsigkeit geschriebenes Streichquartett Es dur Op. 109 wurde in eng verschmolzener Klangschönheit allen vier charakteristisch so grundverschiedenen Sätzen in vollem Maße gerecht. Dabei spielte Prof. C. Corbach die 1., Konzertmeister Walter Nowack die 2. Violine, Kammermusikus Max Merbach die Bratsche und Kammervirtuos Albert Schilling das Violoncell. Ein Orchesterkonzert versammelte die Festteilnehmer am 14. Mai erneut in dem schönen Saal der Musikhalle. Als Auftakt gab es Georg Schumanns Lebensfreude-Ouvertüre Op. 53 mit impulsivem Schwung und Frische. Dann sang der in Sondershausen an der Hochschule für Musik so viele Jahre als Lehrer tätig gewesene Kammersänger Prof. Albert Fischer (Berlin) zwei Hymnen an die Nacht für Bariton und Orchester von Siegmund v. Hausegger. Des Künstlers weicher, sonorer Bariton, in allen Lagen edel ausgeglichen, brachte die beiden Lieder zu packender Wirkung. Alle Technik nur als Darstellungsmittel gebrauchend und alle seelischen Schwingungen restlos in Musik wiederklingen lassend, spielte Prof. Waldemar Lütschg (Berlin) das Klavierkonzert d moll von Brahms. Der Beifall war spontan. Losgelöst von allen organischen Schlacken, voll und sicher im Resonanzansatz und erdentrückt in musikalischer wie dramatischer Gestaltung sang Lotte Leonard (Berlin) von Walter Braunfels drei chinesische Lieder mit innerlich so erschütternder Wirkung, daß die Hörer nicht wußten, ob sie Beifall spenden oder überwältigt schweigen sollten. Der Abend wurde beschlossen mit Mahlers Symphonie „Das Lied von der Erde“. Elisabeth Hoffmann (Magdeburg) sang die Altpartie mit tiefem, geistigen Erfassen, während Ludwig Ruge (Sondershausen) seine herrliche Gesangskunst ganz in den melodischen Fluß des gewaltigen

Werkes aufgehen ließ. Das Orchester wußte unter der sichtenden Leitung des Hofkapellmeisters Prof. C. Corbach (Sondershausen) die mehr zu ahnende als sich beschreiben lassende Grundstimmung den Hörern künstlerisch zu vermitteln. Der dritte Festabend wurde eröffnet mit Regers vier Tondichtungen für Orchester Op. 128 nach Böcklin-Bildern. In scharfer Charakteristik und plastisch in der Klangfärbung wurden die bekannten Gemälde vielleicht jetzt erst manchem Hörer zu innerem Erlebnis. Das Konzert für Violine D dur Op. 77 von Brahms fand durch Edith v. Voigtländer (Berlin) eine begeistert aufgenommene Wiedergabe. Ihr männlich klares Spiel, das doch wiederum nicht der weiblichen Charme entbehrte, wußte die oft hart gebrochene Melodik dieses kerndeutschen Tondichters zu innigem Fluß zusammenzuhalten. Die Künstlerin zog das sauber begleitende Orchester vollkommen mit in ihren Bann. Im Deutschen Volksliederspiel von Hermann Zilcher vereinigten sich die Gesangsolisten des Festes zu einem vollklingenden Soloquartett. Zur plastischen singspieldramatischen Wiedergabe trug die Begleitung am Flügel von Musikdirektor Prof. Adolf Grabofsky (Sondershausen) nicht wenig bei. Der Abend, und damit das eigentliche Musikfest, klang in Weingartners Lustiger Ouvertüre Op. 53 frühlingsfroh aus. Das Musikfest war in jeder Art ein voller Erfolg des Hofkapellmeisters Prof. C. Corbach und des ihm willig folgenden Loh-Orchesters. Curt Brache.

Kunst und Künstler

— Die Bruckner-Tage in Bochum unter Leitung von R. Schulz-Dornburg unterscheiden sich von den bisherigen Bruckner-Festen vor allem durch die ausführliche Berücksichtigung der bisher wenig beachteten Chorwerke des Meisters. An Männerchören werden u. a. das köstliche „Um Mitternacht", „Abendzauber" und „Herbstlied" a cappella gesungen. Unter den gemischten Chören dürften „Pange lingua", „Vexilla regis" und „Ecce sacerdos magnus" zum erstenmal in Deutschland erklingen. Das Schlußkonzert (IX. Symphonie) beendet das Fest mit dem Te Deum unter Mitwirkung von 800 Sängern. Vor jedem Konzert werden in der Volkshochschule musikalische Analysen zu jeder der vier aufgeführten Symphonien gegeben werden.

— Die Internationalen Festspiele und Konzerte in Zürich, die vom 16. Juni bis 8. Juli dauern, sind seit dem Kriege der erste Versuch, internationale Künstler und Publikum zu friedlichem Kunstgenuß zu vereinigen. Dieses von Züricher Friedens- und Kunstfreunden ohne alle Gewinnabsichten unternommene Musikfest wird eine der Brücken sein, die zur Wiederanbahnung der durch den Krieg zerrissenen internationalen Kunstbeziehungen dienen. Die Deutschen muß es mit Stolz und Freude erfüllen, daß ihre Komponisten und Künstler den weitaus größten Teil des Programms vertreten. Richard Wagners „Parsifal" und Mozarts „Entführung aus dem Serail" sind die beiden einzigen Bühnenwerke, die zur Aufführung kommen. In beiden wirken nur deutsche Künstler als Solisten mit. Die Leitung liegt in Händen von Generalmusikdirektor Bruno Walter (München), die Regie in denen von Dr. Alfred Reucker. In den Hauptrollen wirken mit K. Erb, P. Bender, Fr. Feinhals, K. Seydel von München; ferner Emmy Krüger, Berta Kiurina, Elisabeth Schumann von der Wiener Staatsoper; Karl Schmid-Bloß und Laurenz Saeger-Pieroth (Titurel), Mitglieder des Züricher Stadttheaters. Die Chöre werden zur Verstärkung des Züricher Theaterchors ergänzt von Mitgliedern des Lehrer- und des Lehrerinnen-Gesangvereins und im Blumenmädchenchor wirken sangeskundige Damen aus Zürich mit. Von den sechs Festkonzerten dirigiert Arthur Nikisch zwei (Beethovens Neunte und Mahlers Vierte Symphonie). Unter dem Titel „Das deutsche Lied" singen im dritten Konzert (27. Juni) Karl Erb, Paul Bender und Emmy Krüger je eine Gruppe Lieder von Schubert Schumann und Brahms, von Br. Walter am Klavier begleitet. Bis hieher dominiert also Deutschland ausschließlich im Programm. Das vierte Konzert dirigiert Gabriel Pierné, der ständige Leiter des Pariser Colonne-Orchesters, der als Hauptwerk Berlioz' „Phantastische Symphonie" aufführt, auf die drei Stücke aus Piernés Musik zu Pierre Lotis „Ramuntcho", Debussys „Iberia" und César Francks „Le Chasseur maudit" folgen. Sir Henry J. Wood (London) wird im fünften Konzert England vertreten. Sein Programm bringt die Ouvertüre von Webers für London geschriebenen „Oberon", eine Suite von Henry Purcell, Edward Elgars „Enigma"-Variationen George Butterworths (eines extrem modernen Briten) englische Rhapsodie „A Shropshire Lad" und Tschaikowskys symphonische Dichtung „Francesca da Rimini". Im sechsten und letzten Konzert gibt es eine ganz internationale Zusammenstellung. Dr. Volkmar Andreae bringt des Franzosen Hector Berlioz „Fausts Verdammung" in deutscher Sprache zur Aufführung. Den Chor stellen der Männerchor und der Gemischte Chor Zürich, während die Soli von Olga Forrai (Budapest), Alfred Jerger (München) und Hans Vaterhaus (Zürich) gesungen werden. Noch einmal kommt die deutsche Kunst während der Festzeit in den Vordergrund durch die Ausstellung deutscher Graphik im Kunstsalon Wolfensberger. Neuartig, aber durchaus im Sinne unserer Zeit liegend, erscheint die Verbindung großer Sportveranstaltungen innerhalb der Festspielzeit mit dem umfangreichen musikalischen Programm. Es finden während der rund drei Festspielwochen je eine internationale Segel- und Ruderregatta, ein internationales Tennis-Tournier und ein Pferderennen statt. Eine Reihe gesellschaftlicher Darbietungen wird der internationalen Besucherschaft, die sich bereits sehr zahlreich angemeldet hat, Gelegenheit geben, außerhalb der künstlerischen Genüsse in persönliche Berührung zu kommen. Jedenfalls wird man sagen können, daß die Veranstalter der Festspiele ein Programm zusammengestellt haben, das dem Annäherungsgedanken in zwangloser Form einen guten Vorschub leisten dürfte.

— In Stuttgart wird im September ein vom Bayreuther Bund veranstaltetes mehrtägiges Bruckner-Fest stattfinden, bei dem u. a. die IV., V., VIII. und IX. Symphonie unter Leitung von Fritz Busch, sowie die f moll-Messe unter Leitung von Erich Band zur Aufführung gelangen sollen.

— Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins in Leipzig ist im Einvernehmen mit dem Hause Wahnfried dem Gedanken der Wiederaufnahme der Bayreuther Bühnenfestspiele nahegetreten. Im Buchhändlerhause fand eine Sitzung von Vertretern der beteiligten Kreise statt, in der die Notwendigkeit festgestellt wurde, die Festspiele so bald wie möglich, vielleicht schon 1923, wieder aufzunehmen. Die künstlerische Leitung soll selbstverständlich auch weiter bei Wagners Familie bleiben, doch verlangt die Not der Zeit, das gewaltige Unternehmen auf eine neue wirtschaftliche Grundlage zu stellen. Sie soll durch eine neue Stiftung des deutschen Volkes geschaffen werden. Einzelheiten werden demnächst, nach einer in Bayreuth stattfindenden Beratung, bekanntgegeben werden.

— Der Prüfungsausschuß des sächsischen Landtages erörterte die Frage der Unterstützung der Konservatorien von Leipzig und Dresden und die Vorschläge zur Errichtung einer Staatshochschule für Musik in Dresden. Für die Errichtung der Staatshochschule in Leipzig setzten sich nur die Mehrheitssozialisten ein.

— Der Bayreuther Bund, der schon über große Teile Deutschlands verbreitet ist, und dessen Ziele wir bereits bezeichnet haben, ist nun um die Ortsgruppe München gewachsen, deren Gründung im Saal des Frauenklubs von einer stattlichen Teilnehmerzahl beschlossen wurde. Zu der Versammlung war der II. Vorsitzende des Gesamtbundes, Hauptmann Spring, aus Stuttgart erschienen, um den Zweck der Gründung zu erläutern. Es bildete sich bis zur Wahl der Vorstandschaft zunächst ein Geschäftsausschuß, dem Hauptmann Köstner, Apotheker Schleiffer, Kapellmeister Vogel und Hans Adolf Beer angehören. Im Laufe des Winters sollen vier große Konzerte stattfinden und in jedem Monat vorläufig ein Kunstabend. Der erste dieser Kunstabende ist für den 24. Juni im Frauenklub angesetzt.

— Das Berliner Philharmonische Orchester ist von der Kulturmesse in Malmö für den Monat Juni zu mehreren Konzerten nach Schweden eingeladen, wo deutsch-schwedische Musikfeste stattfinden sollen. Die Leitung der Konzerte liegt in den Händen des Münchner Generalmusikdirektors Bruno Walter.

— Im Stuttgarter Landestheater kriselt es: Intendant Kehm soll sich mit Rücktrittgedanken tragen. Er hat eine Berufung nach Basel erhalten. Kapellmeister Paul Drach verläßt leider die Oper des Landestheaters. Wohin er gehen wird, ist noch unbekannt.

— In der Mainummer der „Revue musicale" teilt der Kunstforscher Georges de Saint-Foix die Entdeckung eines unbekannten Werkes Mozarts mit, das er im Kartenkatalog der Nationalbibliothek von Paris verzeichnet fand als „Sonate à quatre mains pour le Piano-Forte ou le Clavecin composée par A. Mozart".

— Das Orchester des Dresdener Staatstheaters wird Ende Juni oder Anfang Juli drei Konzerte in Wien geben.

— Emil N. v. Reznicek, der in Charlottenburg tätige Dirigent und Komponist, beging seinen 60. Geburtstag.

— Die „holländische Woche" in Madrid fand ihren glanzvollen Höhepunkt in zwei von Willem Mengelberg geleiteten Konzerten des dortigen philharmonischen Orchesters, denen auch das Königspaar und der ganze Hof beiwohnte.

— Julius Klengel, der berühmte Cellist und bekannte Komponist für sein Instrument, feierte sein vierzigjähriges Jubiläum als Lehrer am Leipziger Konservatorium.

— Der in München wirkende Kammersänger E. R. Weiß beging sein 25jähriges Jubiläum als Gesangspädagoge; die Tenöre Kirchhoff, Jörn, der Bassist Karl Braun und die Damen Onegin und Engell zählen zu seinen Schülern.

— Die neue Oper von R. Strauß wird „Intermezzo" genannt werden; das Werk soll ungefähr im Stil der Ariadne gehalten sein.

— Roda Roda als Textdichter und Wilm Wilm als Komponist haben gemeinsam ein Dramolett mit Musik und exotischen Tanzeinlagen „Die Sirene" beendet.

— Sein 40jähriges Jubiläum als Musikkritiker feierte gleichzeitig mit seinem 60. Geburtstag Bruno Schrader in Berlin.

— Kapellmeister Emil Kaiser in München beging sein 50jähriges Dirigentenjubiläum. Er wurde von der Vereinigung bayrischer Kapellmeister und Musikleiter zum Ehrenmitglied ernannt.

— Die Liedertafel Gotha wird sich nächstens mit der Frage eines neuen Leiters befassen müssen. Prof. Ernst Rabich legt, um sich zu entlasten, mit dem 1. Oktober d. J. die musikalische Leitung der Liedertafel nieder. Die Chor- und Orchesterkonzerte

des Vereins, die stets unter Mitwirkung erstklassiger Künstler stattfinden, haben eine solche Zugkraft gehabt, daß gegenwärtig die Gothaer Liedertafel der mitgliederreichste Konzertverein in Thüringen ist. Der Rücktritt des um die Entwickelung der Musik in Gotha hochverdienten Leiters des Vereins (Rabich leitete längere Jahre hindurch auch die Blätter für Haus- und Kirchenmusik und gibt das Musikalische Magazin bei Beyer & Söhne, Langensalza, heraus) bedeutet einen großen Verlust für das Musikleben Gothas.

— In die früher von E. v. Dohnanyi innegehabte Professur für Klavierspiel an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg ist Prof. Egon Petri, der zurzeit am Konservatorium in Basel wirkt, berufen worden.

— José Eibenschütz, Dirigent des Orchesters des „Vereins Hamburgischer Musikfreunde", wird Hamburg verlassen und einem Rufe als I. Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Kristiania folgen.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde, Wiens älteste und größte Chorvereinigung, hat nach dem Rücktritt Franz Schalks die Nachfolge Wilhelm Furtwängler angeboten. Furtwängler ist übrigens auf weitere vier Jahre als Leiter der Symphoniekonzerte der ehemals Kgl. Kapelle in Berlin verpflichtet worden.

— Die Verhandlungen in der Verwaltungskommission des Darmstädter Landestheaters über den Fall Hartung-Balling haben zu einem alle Teile befriedigenden Ergebnis geführt. Generalmusikdirektor Balling bleibt.

— Kapellmeister Fritz Zweig vom Nationaltheater Mannheim wurde als I. Kapellmeister und Nachfolger Erich Kleibers an die vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld berufen.

— Raoul Mader, früher Kapellmeister an der Budapester Oper, wurde zu ihrem Direktor ernannt.

— Dr. Hermann Stephani in Eisleben wird einem Rufe nach Göttingen als Nachfolger des Universitätsmusikdirektors Freiberg folgen.

— Karl Thomann, ein gebürtiger Außiger, derzeit Konzertmeister in Düsseldorf, hat einen Ruf als I. Konzertmeister an das württembergische Landestheater in Stuttgart als Nachfolger Prof. Wendlings erhalten.

— In befremdender Stille vollzog sich beim Rosé-Quartett eine Personalveränderung: der bekannte Cellist Friedr. Buxbaum ist ausgeschieden, an seine Stelle ist der Cellist des Fitzner-Quartetts, Herr Walter, getreten.

— Dr. Karl Muck wird in der nächsten Saison wieder neben Willem Mengelberg einen Teil der Konzerte des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters leiten.

— Das unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Dr. Albert Mayer-Reinach stehende Kieler Konservatorium der Musik veranstaltete seine ersten diesjährigen Opernaufführungen. Zur Aufführung kamen: Freischütz, 2. Akt, Waffenschmied, 1. Akt, Rigoletto, 2. Akt und Mendelssohns Loreleyfinale. Sämtliche Gesangsolisten, ebenso der Chor, waren Studierende des Konservatoriums. Den Orchesterpart spielte die dem Konservatorium angegliederte städtisch unterstützte Orchesterschule unter Mitwirkung einiger Mitglieder des städtischen Orchesters. Die Aufführungen erweckten allgemeines Interesse.

— Elsbeth Koll trug in ihrem letzten Konzert im Klindworth-Scharwenka-Saal zu Berlin ein anspruchsvolles Programm vor; die Sängerin ist zu den begabtesten Neuerscheinungen auf dem Konzertpodium zu rechnen; sie besitzt glänzende Stimmittel, die gründlich geschult sind. So konnte das schöne kraftvolle Organ ganz Farbe und Linie der Kompositionen verfolgen, von denen die neuen Gesänge von Kurt Hennig beachtenswert sind, sie zeigen einen starken Erfinder und Gestalter, der über musikalische Geschlossenheit verfügt und Oberflächliches meidet.

— Die Elberfelder Konzertgesellschaft, der Gesangverein und der Lehrergesangverein wählten Hermann v. Schmeidel aus Wien einstimmig zu ihrem Dirigenten. Angesichts des Elberfelder Erfolges v. Schmeidels haben die Barmer Konzertgesellschaft und der Barmer Singverein die Neuwahl ihres Dirigenten bis zum 1. Mai 1922 vertagt, um bis dahin in einer Reihe von Gastkonzerten Herrn v. Schmeidel Gelegenheit zu geben, auch dem Barmer Publikum bekannt zu werden. Der Barmer Konzertgesellschaft wird es vorbehalten bleiben, in den Vertrag Elberfelds mit Herrn v. Schmeidel einzutreten. — Hermann v. Schmeidel ist 1894 zu Graz geboren, wo sein Vater, Viktor Ritter v. Schmeidel, bekannt als Obmann des steirischen Sängerbundes, als höherer Staatsbeamter lebte. Sein Studiengang führte ihn durch das Gymnasium und das Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins in Graz; an der Wiener Universität absolvierte er das philosophische Studium (Musikwissenschaft und Psychologie), besuchte gleichzeitig die k. k. Akademie für Musik, wurde aber schon während des zweiten Semesters als Dirigent und Lehrer an mehreren Kunstinstituten angestellt. Zurzeit wirkt v. Schmeidel als I. Dirigent des Schubert-Bundes und — neben Franz Schalk — als Dirigent der Gesellschaft der Musikfreunde. Der Künstler ist Obmann des Kapellmeisterverbandes Oesterreichs.

— Im I. Halleschen Konservatorium, Direktor Bruno Heydrich, ist zum 150jährigen Geburtstag Beethovens ein Musikfest abgehalten worden, in welchem an vier Aufführungsabenden Werke aus allen Schaffensperioden des Meisters für Klavier, Solo-, Ensemble-, Chorgesang, Kammermusik, Violine und Orchester zur Vorführung kamen. Den Abschluß des Festes krönte eine ausgezeichnete Wiedergabe der I. Symphonie und der Chorfantasie. Als selten gehörte Kompositionen waren zu verzeichnen: „Der Erlkönig" in der Bearbeitung von Becker, und die „Elegie auf den Tod eines Pudels". Die Aufführungen fanden stärksten Beifall.

— Adolf Hempel beging das Jubiläum seiner 25jährigen Wirksamkeit als Orgelmeister der Münchener Tonhalle. Der Künstler ist 1896 nach München gekommen. Tausenden hat seine Kunst in diesen Jahren Stunden der Erhebung bereitet.

— Der Münchener Pianist Eugen Schmidbaur wurde vom Musikverein für Kärnten als Klavier-Ausbildungslehrer und Konzertpianist an das Konservatorium in Klagenfurt berufen; der Künstler, ein Schüler von Prof. Schmid-Lindner, wird die Stellung im Herbst antreten.

— Wagner-Aufführungen in Holland. Die holländische Nationaloper brachte bei ihren diesjährigen Maifestspielen im Haag und in Rotterdam den Ring des Nibelungen in deutscher Sprache heraus. Das Ensemble bestand fast durchweg aus holländischen Kräften, unter denen Maartje van der Meer-Offers und Urlus hervorragten. Aus Deutschland waren als Gäste hinzugezogen: Otto Wolf-München (Siegmund), Groenen-Hamburg (Wanderer), Seydel-München (Mime), Bronsgeest-Berlin (Gunther) und Gabriele Englerth-München (Brünnhilde). Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe-Aachen dirigierte Rheingold und Götterdämmerung, Pollak-Hamburg die Walküre. Oberregisseur Eugen Mehler vom Deutschen Nationaltheater in Weimar leitete die gesamte Inszenierung.

— Bei einem Preisausschreiben der „Nationalen Vereinigung amerikanischer Musikklubs" in Chicago erhielt den ersten Preis für eine Fantasie und Fuge der aus Dortmund stammende Organist Wilhelm Middelschulte.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Im Sanatorium Nerothal bei Wiesbaden ist im Alter von 47 Jahren Dr. Hans Loewenfeld, der künstlerische Leiter des Hamburger Stadttheaters, einem schweren Leiden erlegen. In ihm verliert die deutsche Theaterwelt einen der befähigtsten Bühnenleiter und Regisseure, dessen künstlerische Taten unvergessen bleiben werden. Dr. Loewenfeld hat seine Laufbahn als Kapellmeister am Magdeburger Stadttheater begonnen. Sein weiterer Weg führte über Stuttgart und Leipzig nach Hamburg. Anfangs Leiter der Vereinigten Stadttheater, gehörte Loewenfeld nach Trennung der Bühnen der Oper an.

— Kammersängerin Helene Seubert-Hansen, Ehrenmitglied des Nationaltheaters in Mannheim, ist dort im Alter von 76 Jahren gestorben.

— Der ehemalige österreichische Kapellmeister Johann Fiala, der sich auch als Pädagoge und Komponist hervorragend betätigt hat, ist, 66 Jahre alt, in Pardubitz gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Noch in dieser Spielzeit wird Rahlwes' „Frau Potiphar", ein musikalisches Lustspiel, im Stadttheater in Halle zur Uraufführung gelangen.

— Die romantisch-komische Oper „Doktor Eisenbart" von R. Rueff und Chr. Flüggen, Musik von Rolf Rueff, gelangt zu Silvester d. J. im Kieler Stadttheater zur Uraufführung.

— Im Krefelder Stadttheater gab es die Uraufführung von Fr. J. Weinrichs Marienlegende „Der Tänzer unserer lieben Frau" mit der Musik von Bruno Stürmer (Heidelberg). Am Tage vorher kam derselbe Komponist mit Liedern und einem Violinkonzerte zu Gehör.

— Hans Landsberger hat die Musik zu einer „Der goldene Gott" betitelten Pantomime von Rud. Lothar geschrieben. Das Werk wird in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gelangen.

— In einem von Kapellmeister Kittel in Bayreuth geleiteten Konzert kam ein Teil aus der Oper „Haidenkönig" von S. Wagner unter großem Beifall zu Gehör.

— Mascagnis neue Oper „Der kleine Marat" wurde im römischen Teatro Costanzi mit stürmischem Beifall begrüßt.

— Hermann Scherchen brachte als Gastdirigent in Bochum die Symphonie „Stirb und werde!" von Heinz Tiessen zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Das Rosé-Quartett brachte Heinr. Zöllners neues (5.) Streichquartett (G dur, Op. 139) in den Harmsschen Kammermusikkonzerten zur Uraufführung, die stürmischen Beifall fand.

— Eine neue Bratschensonate von P. Hindemith wurde beim 8. Kammermusikabend des Frankfurter Rebner-Quartetts zur Uraufführung gebracht.

— Ein neues Orchesterwerk von Robert Müller-Hartmann, „Variationen über ein pastorales Thema", kommt in der nächsten Spielzeit in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Fritz Busch zur Uraufführung. In Hamburg führt Dr. Gerh. v. Keußler das Werk in einem der Philharmonischen Konzerte auf.

— Waldemar v. Baußnerns großes symphonisches Chorwerk „Das hohe Lied vom Leben und Sterben“ brachte der Musikverein in Herford (Westfalen) mit hervorragenden Solisten und dem bedeutend verstärkten Opernhausorchester aus Hannover unter Leitung des städtischen Musikdirektors Friedrich Quest zur Aufführung.

— Kurt Atterbergs „Meeressymphonie“ wird unter Leitung des Komponisten in Wiesbaden zur Aufführung gelangen.

— Arnold Mendelssohn hat eine Kantate nach Worten der Heiligen Schrift für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester beendet, „Zagen und Zuversicht“. Sie wird in Mannheim unter Poppen und darauf in Göttingen unter Werner zuerst aufgeführt werden.

— Der Dortmunder Männergesangverein brachte mit dem städtischen Orchester Gerard Bunks „Zwei Brüder“, „Das Glück von Edenhall“ von Bernh. Friedhoff (Witten) und vier Gesänge „Aus Natur und Leben“ von Karl Kämpf (Berlin) zur ersten Wiedergabe.

— In M.-Gladbach hatte Robert Bückmann mit einem eigenen Kompositionsabend, bei dem die Altistin Marta Zillessen (Krefeld), Fritz Peter (Violine)-Krefeld und der Pianist Heinz Eccarius mitwirkten, starken Erfolg.

— In Leipzig gelangte ein Klaviersextett von Kurt Kern zur Uraufführung.

— Dem in letzter Zeit mehr und mehr in Aufnahme kommenden Armin Knab räumte die Hamburger Kunstgesellschaft einen eigenen Abend ein, den die Pianistin Edith Weiß-Mann mit der Sopranistin Berta Dammann und dem Baritonisten W. Sommermeyer bestritt.

— Eine Symphonie des Italieners Franco Alfonco brachte Prof. Wendel in Bremen zur Uraufführung.

Vermischte Nachrichten

— Die Ministerialabteilung für die höheren Schulen in Württemberg veranstaltet während des Sommers einen gesangspädagogischen Kurs für die Gesanglehrer an den höheren Schulen von Stuttgart und Umgebung. Zum Kursleiter wurde Karl Adler, Leiter der Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung, bestellt.

— Der 11. Würzburger schulgesangpädagogische Fortbildungskurs findet Mitte Juli statt. Dauer 3 Tage. Leitung: Schulgesangpädagoge Raimund Heuler (Würzburg, Harfenstraße 2). Die Würzburger Kurse sind von Abgeordneten fast aller deutschen Unterrichtsministerien besucht worden. Näheres durch den Kursleiter.

— „Rzeczpospolita“ bringt die für die Stimmung in Warschau sehr bezeichnende Meldung, daß Wagners Tristan und Isolde, das bisher volle Häuser gebracht hat, vom Spielplan der Staatsoper abgesetzt werden mußte, da die Orchestermitglieder gegen die Aufführung dieses „deutschen Erzeugnisses“ protestierten. — Wann wird Deutschland dem polnischen Hanswurst und Banditen die rechte Antwort auf alle seine Frechheiten erteilen?

* * *

Zu unseren Bildern. Ueber das im Ulmer Münster stehende Bach-Denkmal schreibt Otto Häcker in einem dem Schriftleiter zugeschickten längeren Aufsatze: Ulm ist wohl der einzige Ort der Welt, der ein steinernes Standbild Bachs besitzt. Eisenach, die Geburtsstadt des Meisters, hat nur ein Denkmal aus Bronzeguß, und Leipzig, seine Hauptwirkungsstätte, nur eine bescheidene Büste. Die überlebensgroße Pfeilerstatue im südlichen Seitenschiff des Münsters aus feinem Sandstein von der bewährten Hand unseres einheimischen Bildhauers Karl Federlin (geb. 1854), 1907 aus Mitteln verschiedener Stiftungen errichtet, ist seinerzeit ohne Sang und Klang aufgestellt worden, und nirgends im Schrifttum ist bisher auf diese Ehrung des großen Tonmeisters hingewiesen worden. So wird sich das kommende Bach-Fest von selbst gewissermaßen zu einer Entdeckungs- und Einweihungsfeier dieses Bach-Denkmals gestalten und zugleich zu Ehrentagen für den noch unter uns lebenden Künstler werden, durch dessen Fleiß und Geschick die seit Jahrhunderten leeren Pfeilerkonsolen des Münsters seit den letzten Jahrzehnten mit einer Reihe hervorragender Gestalten aus der Kirchen- und Heimatgeschichte bevölkert worden sind, die als historische Ehrengalerie der Neuzeit neben den erhalten gebliebenen Bildwerken der mittelalterlichen Kirche die volle Beachtung der Fremden und Einheimischen verdienen. Die Figur Bachs, nach zeitgenössischen Stichen frei erdacht, mit sinnend ans Kinn gelegter Rechten und Notenrolle in der Linken, dürfte eines der gelungensten Werke des Künstlers sein. Der Festausschuß hat dafür Sorge getragen, daß Fremde und Einheimische über die Festtage durch Pflanzenschmuck auf diese Sehenswürdigkeit Ulms hingewiesen werden. Festpostkarten in zweifacher Ausführung aus der Werkstätte von Robert Mochel (K. Stichaners Nachf.) werden den Teilnehmern ein willkommenes Andenken sein und das Ulmer Bach-Denkmal auch weiteren Kreisen bekannt machen. Ein großes Kunstblatt ist soeben im gleichen Verlag erschienen (Preis 10 Mk.), auf welchem auch der von Münsterbaumeister Karl Bauer entworfene Baldachin des Standbildes zu sehen ist, den der Künstler abweichend von den übrigen Formen der Kirche in zeitgenössischem Stil (Spätrenaissance) gehalten hat.

Schluß des Blattes am 2. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 23. Juni, des nächsten Heftes am 7. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 19

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.—.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Schumann-Liedes.

Von Dr. Rudolf Felber (Wien).
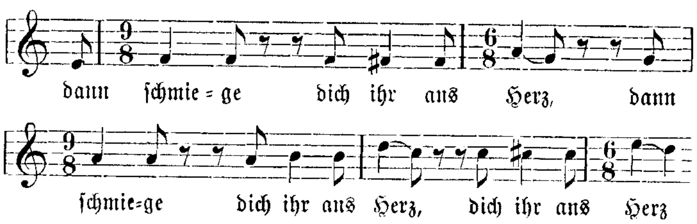
Im Gegensatze zu anderen Meistern, die im Liede ihr nahezu Bestes gaben und hier bahnbrechend wirkten, wie etwa Franz Schubert und Hugo Wolf, entfaltete Schumann erst verhältnismäßig spät seine fruchtbare Tätigkeit auf diesem Gebiete. Frühe Versuche bekunden zwar schon Neigung für die Vokalkomposition: 17 Jahre alt komponiert Schumann ein Chorwerk für Orchester, dem ein Psalm zugrunde gelegt wird, und einige Jahre später entstanden einige Lieder, von denen Brahms drei, aus dem Jahre 1828 stammende, im Supplementbande der Breitkopfschen Gesamtausgabe veröffentlichte. Schumann hat jedenfalls in reiferen Jahren diese Frühkompositionen nicht hoch eingeschätzt und daher auch auf deren Drucklegung verzichtet. An künstlerisch wertvollen Werken aber hat Schumann vom Beginn seiner schöpferischen Laufbahn an bis zum Jahre 1840 ausnahmslos Klavierkompositionen hervorgebracht, welche seinem durchaus romantischen Denken und Fühlen wesensverwandter waren und stärkere Expansionsmöglichkeiten boten als das Lied. Schumann liebte nicht die scharf umrissene Form, welche seinem Empfinden allzu handgreiflich erschien; seiner Vorliebe für das Phantastische, Unwirkliche, in die romantische Unendlichkeit Hinausstrebende entsprach mehr eine elastische Form, d. h. eine solche, die sich einen Inhalt selbst schafft und deren Grenze derselbe je nach seiner geringeren oder größeren Ausdrucksintensität verschwimmen läßt oder gar hinwegspült. Diese Form aber ist ein charakteristisches Kennzeichen der romantischen Kunst, welche das Gefühlsmäßige über das Geistige, den Inhalt über die Form stellt, kurz, welche nach einer präzisen Definition von Willibald Nagel (in seinem Aufsatze: „Ueber das Romantische in der Musik") „die zum obersten Prinzip bildender oder tönender Darstellung erhobene Lossagung von der Regel, ein auf das Höchste gesteigerter Individualismus ist". Dieser Umstand, der „gesteigerte Individualismus", welcher bei Schumann ganz besonders stark ausgeprägt erscheint, die Möglichkeit, in absoluter Musik seiner Phantasie, seinem romantischen Subjektivismus viel freieren, hemmungsloseren Lauf zu lassen, mag wohl vorwiegend für ihn bestimmend gewesen sein, der Gesangsmusik nach einigen Versuchen wieder den Rücken zu kehren und noch 1839 an Hirschbach zu schreiben: „Komponieren Sie doch mehr für Gesang, oder sind Sie vielleicht wie ich, der ich Gesangskompositionen, solange ich lebe, unter die Instrumentalmusik gesetzt habe und nie für eine große Kunst gehalten?" Erst der durch die Liebe zu Clara Wieck verursachte seelische Aufruhr ließ ihn die Macht und Wirkung des gesungenen Wortes erkennen und dessen Bedeutung richtig einschätzen.

Auf das nun folgende Liedschaffen konnte naturgemäß die vorangegangene kompositorische Tätigkeit nicht ohne Einfluß bleiben. Formell führte Schumann zwar zunächst das Lied in den Bahnen Schuberts weiter; seine Vorliebe für die Strophenform, für Motivwiederholungen, bzw. Versetzungen, die oft sogar, analog zu Mendelssohns Verfahren, gegen den Inhalt oder zumindest gegen die Deklamation zur Geltung gebracht werden, erbringen teils hiefür, teils auch für die Beeinflussung durch das deutsche Volkslied offenkundige Beweise, obwohl bereits in Liedern, wie Op. 25/3, ein neuer Geist seine Fittige zu regen beginnt. In dieser Richtung beginnt sich auch allmählich der Einfluß der früheren instrumentalen Schaffensperiode geltend zu machen: das Instrument, anfänglich als Stütze der Singstimme gebraucht, wird nun zum vollwertigen Mitarbeiter derselben und nimmt dementsprechenden Anteil am formalen und inhaltlichen Aufbau, wodurch Schumann seiner ursprünglichen Neigung zu instrumentalem Ausleben Genüge leisten kann. Aber auch in der formalen, insbesondere harmonischen Ausgestaltung der späteren Lieder, besonders 1849, ist die Einwirkung der instrumentalen Komposition, welche ja auch in den zwischen den Liedkompositionen liegenden Zeitintervallen eifrig weitergepflegt wurde, zu spüren. Andererseits wieder hat das Liedschaffen Schumann zu größeren Vokalkompositionen — Chorwerken und Opern — ermuntert, wobei in letzteren Gelegenheiten zur Geltendmachung des Liedcharakters gerne wahrgenommen und verwertet wurden. Gleichzeitig hat das Liedschaffen, insbesondere die Periode von 1840, auf die folgenden Instrumentalkompositionen, zumal in formaler Hinsicht, sehr günstig rückgewirkt, indem dem harmonischen Apparat allmählich seine frühere Buntheit abgestreift und die einzelnen Teile beziehungsvoller aufeinander eingestimmt wurden.

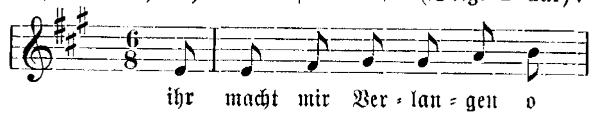
Sind nun die Lieder Schumanns auf dessen eigenes übriges Schaffen nicht ohne Einfluß geblieben, so ist derselbe um so höher auf die allgemeine Entwicklung des deutschen Liedes anzuschlagen. Seine neuartigen Eigentümlichkeiten, seine konzentrierte, poetische Wiedergabe der dichterischen Stimmung schufen dem Schumann-Liede viele Nachahmer und Jünger. Zahlreiche zeitgenössische Namen haben nur ephemere Bedeutung erlangt und sind heute bereits verklungen. Johannes Brahms, der Freund und bedeutende Zeitgenosse Schumanns, der ja selbst wieder der Begründer einer neuen Kunstrichtung wurde, suchte zwar dessen Einfluß stets zu leugnen und bemerkte einmal: „Von Schumann habe ich nichts gelernt als Schachspielen"; doch bezeugen zahlreiche Beziehungen zu Schumanns Werken, daß diese Behauptung nicht zu Recht besteht. Max Kalbeck gibt in seiner Brahms-Biographie eine Aeußerung Hanslicks wieder: daß ihn Brahms Anfang an Schumanns erste Schaffensperiode, Brahms Quartett A dur und andere neue Sachen an Schumanns letzte Schaffensperiode erinnern. Unter den Liedern führt Kalbeck selbst Op. 106/4 als durch die „Dichterliebe" beeinflußt an und stellt in der synkopierten Kontrapunktik des „Zigeunerliedes" eine Einwirkung der Schumannschen Rhythmik fest.

Aber ganz allgemein lassen sich in Brahms' Melodik und Rhythmik verwandtschaftliche Beziehungen zu den Schumannschen nachweisen. In letzterer Hinsicht ist vorwiegend die häufige Verwendung der Synkope und des Hemiolenrhythmus bemerkenswert, welche nicht nur auf einzelne Brahms-Lieder beschränkt bleiben; man findet bei Brahms Motivwiederholungen und -versetzungen oft in analoger Weise zu Schumanns Verfahren angewandt, z. B. Op. 49/2, das nicht nur in dieser Beziehung,
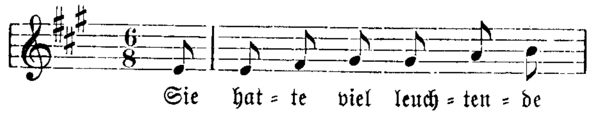
sondern auch rein melodisch an Schumanns Op. 48/1 erinnert (Orig. E dur 49/2):
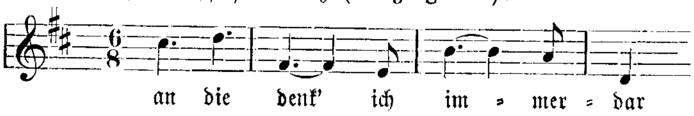


Ferner fallen Aehnlichkeiten auf in 47/7 (Orig. D dur):
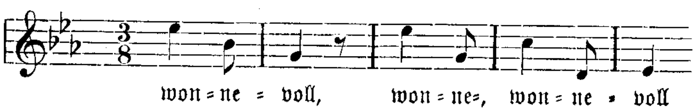


mit Schumanns 25/21:



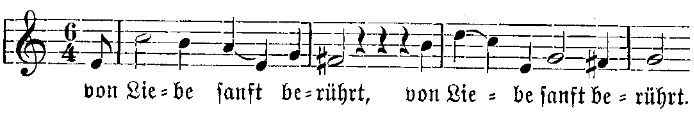
ferner Brahms 84/2, Kadenz (Orig. g moll):
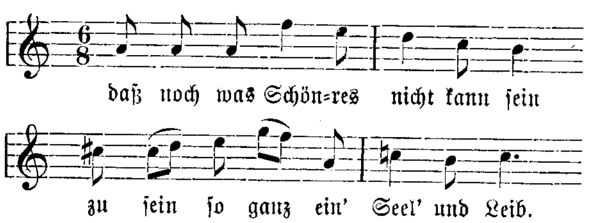


mit Schumanns Op. 36/1, Kadenz. Brahms' Kadenz in „Wie bist du meine Königin“:



ist mit einer typisch Schumannschen Wendung identisch, wie sie sich z. B. in seinen Op. 96/3, 5, 74/7, 98 a/7 usw. findet, ferner Brahms' Op. 63/8 (Orig. E dur):



mit Schumanns Op. 36/3 IV. Str.



Auch in der Sprachbehandlung, der deklamatorischen Gliederung und dynamischen Gebarung weist Brahms Aehnlichkeiten mit Schumann auf.

Von bedeutenderen Liedkomponisten vertreten die Schumann-Richtung ferner: Adolf Jensen mit seiner farbenprächtigen Harmonik und seinen charakteristischen Begleitungen, dann Joachim Raff, Theodor Kirchner, Ludwig Hartmann, Louis Ehlert, Hermann Krigar und andere, weniger bekannte Namen.

Diese Komponisten waren vornehmlich in der Richtung weitergegangen, die Schumann in seiner ersten Liedperiode (1840—47) eingeschlagen hatte, und als deren Gipfelpunkt Op. 48 („Dichterliebe“) angesehen werden kann, das im allgemeinen die Vorzüge und Nachteile dieser Periode vereinigt: unerschöpflichen Melodienquell, klare und übersichtliche formale Gestaltung, die sich am augenfälligsten im Vorherrschen des strophischen Prinzips kundgibt, Hintansetzung der deklamatorischen Erfordernisse zugunsten der Melodik oder Form, verschiedene Begleitungstypen. Diese Periode könnte auch die melodische genannt werden; sie ist rein künstlerisch die wertvollste.

Die technisch am stärksten ausgebildete und auch am meisten in die Zukunft weisende ist aber die II. Liedperiode (1849—50). Hier fällt vor allem das starke Hervortreten des deklamatorischen Elementes auf, das sich sogar bis auf volkstümliche Lieder (Op. 79) erstreckt und neben dem eigentümlichen Einflusse auf die melodische Gestaltung (besonders Steigerung des Ausdrucksvermögens) naturgemäß ein besonders starkes Interesse für die textdynamischen Erfordernisse bedingt. Die Ausprägung der radikal durchkomponierten Form, welche eine fortlaufend neue melodische Gestaltung beinhaltet und dementsprechend auch harmonische Vielfältigkeit liebt, steht damit in innerem Zusammenhange. Die Begleitung wird melodisch und harmonisch reicher bedacht als bisher und ist im wesentlichen auf Wahrung eines beigeordneten Verhältnisses gegenüber der Singstimme bedacht. Auf dem Wege, den Schumann in dieser Periode gewiesen, ging Hugo Wolf, der bedeutendste Meister des neueren Liedes, weiter. Indem derselbe die bezüglichen künstlerischen Grundsätze Schumanns durch organische Verschmelzung mit den deklamatorischen Prinzipien Richard Wagners ausbaute und vertiefte, führte er das Lied zu ungeahnter Vollkommenheit und wurde wieder seinerseits zum Wegweiser.

Unmittelbar und mittelbar hat so Schumann neben dem materiellen vorwiegend einen hohen geistigen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Liedes ausgeübt. Der tiefe Romantizismus seiner künstlerischen Persönlichkeit hatte ihn zunächst auf instrumentalem Gebiete neue Ausdrucksformen suchen und die dort erworbenen Erfahrungen dann im Dienste der Liedkomposition nutzbringend anwenden lassen; dadurch ward es ihm möglich, auch auf diesem Gebiete neue, bisher ungegangene Pfade einzuschlagen, welche dann von seinen Nachfolgern gepflegt und mehr oder minder ausgebaut wurden.

Bruckner-Bibliographie.

Von Hans Teßmer (Berlin).

Richard Wagners, des Dramatikers, Leben war selbst ein Drama mit unendlich vielen Kontrasten, die nach Ausgleichen verlangten, die Kampf und nochmals Kampf hervorriefen. Und im Kampf bilden sich Parteien, die in Wort und Schrift für und wider das Genie streiten. So wuchs noch lange zu Wagners Lebzeiten eine stattliche Wagner-Bibliographie heran, die immer vermehrt wurde, je mehr auch der Meister, der mit der Feder der glänzendste Anwalt seines Werkes war (? D. Schr.), mit Schriften über aktuelle Kunstfragen hervortrat. Ins Ungemessene aber stieg diese Bibliographie nach seinem Tode, und auch heute noch ist die Wagner-Philologie nicht zur Ruhe gekommen, obwohl sie längst den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen getan hat, wie es in der Goethe-Philologie geschah und auch an vielen anderen Beispielen nachzuweisen ist.

Ein Gegenstück dazu bietet sich in der Bruckner-Bibliographie dar. Der Meister hat in seinem Leben nie Veranlassung zu polemischen, ästhetischen und biographischen Schriften über sich und sein Werk gegeben. Er verstand ja die Dinge der Welt, die um ihn herum lebte, doch nicht, und vermied es daher, agitatorisch in Entwicklungen und Strömungen einzugreifen. Er hätte auch gar nicht die Kraft dazu gehabt, keinen Schneid, nichts Weltmännisches, nicht die genügende Dosis spekulativer Gewandtheit und geisteswissenschaftlicher Beschlagenheit. So ist es leicht verständlich, daß außer der Tageskritik und -polemik eine „Bruckner-Literatur“ nicht möglich war; sie wäre von niemand, am allerwenigsten von Bruckner selbst, als notwendig empfunden worden. Sie setzte kurz vor seinem Tode ein und entwickelte sich erst zehn Jahre nach dem Tode in sehr bescheidenem Maße.

Die erste biographische Studie „Dr. Anton Bruckner“ von Franz Brunner erschien 1885. Die jetzt vergriffene Broschüre erfüllte ihren Zweck als Propagandaschrift wohl, bot aber dem späteren Biographen z. T. recht ungenaue Anhaltspunkte. Nächst dieser Schrift veröffentlichte Heinrich Rietsch die erste verläßliche, in den Daten ziemlich genaue Bruckner-Biographie in Bettelheims Biographischem Jahrbuch (Berlin 1897). Sie ist gut geschrieben, bringt einige bis dahin noch unbekannte Momente und Belege aus dem Leben Bruckners und wurde als Quelle

für die Bruckner-Bibliographie sehr wichtig. — Die erste Biographie großen Stils (mit zahlreichen Abbildungen) aber schrieb Rudolf Louis (München 1905), die grundlegend für die weitere Forschung war. Mit großer Liebe und tiefster Kenntnis der Werke versucht Louis, ein innerlich durchleuchtetes Bild des Meisters zu geben. Daß ihm das nicht immer gelang, liegt weniger an mangelnder Fähigkeit zur Darstellung, als an einer gewissen Schwülstigkeit des Stils. Nach Möglichkeit aber ist das damals schon vorhandene Material herangezogen und genau verarbeitet worden. Vieles war dem Verfasser noch unbekannt oder nicht zugängig. In vielem ist er inzwischen widerlegt worden, so z. B. in den ungenauen und fehlerhaften Angaben über Bruckners Orgelreisen nach Frankreich und England.

Solches Material entdeckt und sorgfältig geordnet zu haben, ist das unzweifelhafte Verdienst des Linzers Franz Gräflinger. In zwei Bänden hat er seine Studien veröffentlicht: „Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte" (München 1911) und „Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke", Band 20 der „Neuen Musikbücherei" des Verlags G. Bosse (Regensburg 1921). In dem ersten Werk schließt der Verfasser die von Louis offen gelassenen Lücken in dem biographischen Ablauf. Briefe, Zeugnisse, genaue Nachrichten über noch unbekannte, unveröffentlichte Werke Bruckners, darunter eine Analyse der zweiten Linzer Symphonie (d moll), die zwar nicht — wie die erste — vernichtet, aber auch nicht gedruckt wurde, alle diese Einzelheiten und erstmalig veröffentlichten Dokumente machten Gräflingers Buch für die weitere Forschung ebenso wertvoll, wie die reichhaltigen Beigaben neuer Bilder und Notenbeispiele. In dem zweiten Band setzt Gräflinger seine mit liebevollem Spürsinn betriebenen Studien fort. Auch dieser Band enthält lediglich „Bausteine", nicht eine organisch gewachsene Biographie, nicht einen musikpsychologischen Aufriß. Die Lebenserzählung vermittelt nur neue, anekdotische Züge und unbekannte Briefe.

Die Bruckner-Biographie endlich gab Ernst Decsey (Berlin 1920), der Grazer Dichter und Hugo-Wolf-Biograph. In diesem hervorragenden Werke ist die ideale Vereinigung von musikalisch-poetischer Intuition und psychologischer Ueberlegenheit erreicht. Das Nurbiographische wird in erlesenem Stile fast nebenher erzählt. Wundervoll aber ist in dieser Lebensdarstellung die Ergründung der Beziehung zwischen den Kunst- und den Lebenselementen des Genies, zwischen den Bewegungen des Gemüts und der technisch-stilistischen Entwicklung des Werkes. Es ist die prachtvoll geschlossene, tief innere Schau des Brucknerschen Wesens und Werkes, die Decseys Buch unvergleichlich erscheinen läßt. Decsey ist von einseitig verhimmelnder Begeisterung der Wald- und Wiesenbiographen weit entfernt, — und doch ist dies Werk mit Herzblut geschrieben. Das Bruckner-Erlebnis ist für den Oberösterreicher ein ganz typisch österreichisches Erlebnis. Und die Darstellung dieses Erlebnisses ist hier mit dem Stile und der Erläuterung so ein Ganzes geworden, wie es Leben und Schaffen des Dargestellten waren. Vorbildlich sind die ausgezeichneten Kapitel über die großen Werke. Sie klingen nicht in der durchschnittlichen „Musikführer-weis'"; sie dienen immer wieder lediglich der Deutung der Brucknerschen Gebärde in seiner Musik, des Ethos, der Begründung des „Non confundar" und des „Te deum laudamus", der Grundzüge dieses einsamen Genietums. So wird in diesem Buche auch zum ersten Male der Brucknersche Stil erlebnismäßig begründet, und es wird dadurch das Vorurteil beseitigt, das besonders den Ecksätzen der Symphonien so gern den Tadel der Formlosigkeit anhängt. So tief begründete seelische Erkenntnis hilft den Sieg Bruckners befestigen.

Eine empfehlenswerte Bruckner-Monographie veröffentlichte Max Morold (1912) in der Reihe der „kleinen Musikerbiographien" des Verlags Breitkopf & Härtel. Dies Büchlein setzt eine gewisse Allgemeinkenntnis der Brucknerschen Werke voraus und wirft allerlei interessante Fragen auf, die sich aus der näheren Kenntnis der Stellung Bruckners zu seiner und unserer Zeit ergeben. Es wirkt so weniger belehrend als anregend und ergänzt frühere Biographien (vor Decsey) durch ein sehr genaues Verzeichnis der Werke Bruckners, das allerdings durch Gräflingers neues Buch auch schon überholt ist.

Bruckner-Erinnerungen sind nicht allzu zahlreich. Im wesentlichen ist ein Büchlein von Carl Hruby zu nennen: „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner" (Wien, Friedrich Schalks Verlag, 1901). Es gibt vor allem Auskunft über Bruckner als Lehrer und verzeichnet Aussprüche des Meisters über Hugo Wolf, Beethoven, Brahms, Mahler, Hanslick. Besonders ausführlich ist das Thema „Hanslick" behandelt, allzu parteimäßig gegen Hanslick vielleicht, aber ehrlich aus der Begeisterung für den mißhandelten Meister. — Wesentliche Aufschlüsse über Bruckners Linzer Aufenthalt gibt Otto Kitzler in seinem Buche „Musikalische Erinnerungen" (Brünn 1904). Liebenswürdige Bruckner-Erinnerungen gaben ferner der Tübinger Prof. Dr. W. Schmid und Max Graf (Wien) in einem Aufsatz über „Bruckner in der Anekdote" im Bruckner-Heft der „Neuen Musik-Zeitung" (Stuttgart 1902, Nr. 13) zum besten. In diese Kategorie gehören auch die Aeußerungen von Arthur Nikisch über Bruckner, die zuerst in den „Leipziger Neuesten Nachrichten", dann am 11. X. 1919 im „Neuen Wiener Journal" erschienen. — Natürlich sind noch zahlreiche Einzelerinnerungen in Zeitungen und Zeitschriften erschienen, die dann in den Biographien verwertet wurden.

Nicht gering ist die Zahl der ästhetischen und hermeneutischen Schriften zum Werk Bruckners. Da ist eines kleinen, mit großer Liebe geschriebenen Büchleins von Leo Funtek zu gedenken: „Brucknerìana" (Leipzig 1910, Verlag für Literatur, Kunst und Musik). Es enthält wertvolle Fingerzeige zum Studium der Symphonien und sucht an der Hand von zahlreichen Beispielen die Schwierigkeiten der Schlußsätze sowie die stilistische Entwicklung Bruckners zu erklären. Die Beispiele sind gut gewählt, allerdings ist das Material absolut nicht erschöpfend beigebracht. — Ganz ausgezeichnet sind die Analysen der 1., 6. und 9. Symphonie von Karl Grunsky in dem „Meisterführer" (Berlin, Schlesinger, 1908), wie dieser Stuttgarter Musikästhetiker überhaupt einer der besten Bruckner-Kenner und vom Anfang seiner publizistischen Tätigkeit an systematisch für das Werk des Meisters eingetreten ist. Zahlreich sind seine allgemeinen oder ein Spezialthema behandelnden Bruckner-Aufsätze verstreut, und es sei hier auf einen wertvollen, mit tief einfühlender Sachkenntnis geschriebenen Essay über „Bruckner als Kirchenkomponist" hingewiesen (Kunstwart, Jahrg. 14, Heft 6). Bruckners Wesen und Werk im musikgeschichtlichen Zusammenhang wird auch in einem eigenen Kapitel von Grunskys „Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts" gedeutet (Sammlung Göschen). Neben diesen Arbeiten nehmen sich die Erläuterungen in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" ein wenig dürftig aus. — Mit großer Ausführlichkeit hat dagegen Max Auer im ersten und zweiten Jahrgang der „Musica divina" Bruckners Kirchenmusik analysiert. Für dieses Spezialgebiet darf seine Arbeit als grundlegend bezeichnet werden. — Das umfassendste ästhetisch-hermeneutische Bruckner-Buch aber stammt aus der Feder von August Halm: „Die Symphonie Anton Bruckners" (München 1914), der schon 1902 im Bruckner-Heft der „Neuen Musik-Zeitung" eine sehr wesentliche Studie über „Melodie, Harmonie und Themenbildung bei A. Bruckner" veröffentlicht hatte. Halms Werk geht von einer ausführlichen und überzeugend eigenen Erläuterung der Sonatenform aus, die mit der landläufigen Konservatoriumshermeneutik gehörig aufräumt. Aus der rein erlebnismäßigen Begründung des Begriffs Form und im speziellen der Sonatenform wird die Darstellung der symphonischen Form Bruckners gewonnen. Mit einer liebevollen Eindringlichkeit, die schon an Besessenheit grenzt, kommt dann Halm in tiefgründigen Auseinandersetzungen zu Vergleichen zwischen Bruckner mit Beethoven, in denen er offen und frei sich zu Bruckner als dem unbedingt Größeren bekennt. Solche Sätze sind oft anfechtbar, doch selten zu widerlegen — es wäre auch ein unfruchtbares Beginnen. Aeußerst gründliche Aufschlüsse des Verfassers über Bruckners Thematik, Harmonik, Melodik, über die Durchführungsteile und Finalsätze sind für den, der psychologisch in die letzten Gründe der Bruckner-Welt eindringen will, nicht entbehrlich. — Zahlreich sind abgeschlossene größere Bruckner-Essays in Einzel-

ausgaben erschienen, oder in Essaysammlungen, Musikgeschichten usf. enthalten. Wieder ist hier Rudolf Louis zu nennen, der in seinem Buche „Die deutsche Musik der Gegenwart" (München 1909) einige Seiten Bruckner widmet, die mit der kleinen, in der vergriffenen Reihe „Moderne Essays" veröffentlichten Bruckner-Broschüre (Berlin 1905) einen Extrakt aus seiner großen Monographie darstellen. — Ein neues Werkchen dieser Art brachte der Dichter Ernst Lissauer heraus: „Gloria Anton Bruckners" (Stuttgart 1921). Als Lyriker beginnt er natürlich mit Gedichten, in denen leider recht oft ganz Unwesentliches neben wahrhaft dichterisch Gestaltetem steht. Der anschließende Essay „zur seelischen Erkenntnis Bruckners" aber stellt ein einziges, in wohlgeformten Sätzen und warmherziger Sprache fließendes Verströmen seelischer Beziehungen des dichtenden Musiklaien zum inneren Grunde dieser Symphonik dar. Wesentlich Neues bietet der Essay nicht, wohl aber ist er neu in seiner Konzentration der menschlichen psychologischen Darstellung, die auf das Kunstwerk bezogen wird. „Bruckner war letztlich nichts als Gefäß; es enthielt seine Musik. Damit war sein Wesen und seine Bedeutung erschöpft. Ein Leben außerdem hat er nicht gehabt: er war eine menschförmige Grundkraft." Sehr wahr geschaut aus dem Grunde dieses Satzes ist das Bild: wie Bruckner als ein „Stummer mit unendlich befreiter Stimme durch die Welt gegangen sei." Kurzum: das Buch ist als ein wohlgelungener Orientierungsversuch für den gebildeten Laien zu begrüßen. — Ein Bruckner-Kapitel enthält die ausgezeichnete „Musikgeschichte" von Karl Storck, der von dem schlichten Bekenntnis ausgeht: „Ich liebe Bruckner, und ich glaube: das ist die einzige Möglichkeit, ihm nahezukommen." Zu dieser Art bekennt sich im allgemeinen auch Max Graf in seinen Bruckner-Essays in der „Deutschen Musik des 19. Jahrhunderts" (Wien 1898) und in „Wagneriana" (Wien 1900), sowie in vielen gelegentlichen Aufsätzen. — Objektiver betrachtet Leopold Schmidt in seiner Sammlung biographischer Skizzen „Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert" (Berlin 1905), Leben und Werk unseres Tondichters. — In dieser Reihe darf schließlich Arthur Seidl nicht vergessen werden, der im zweiten Bande seiner „Wagneriana" (Berlin 1902) einen auch heute noch wertvollen Beitrag zur Erkenntnis des Brucknerschen Adagios beisteuerte und einige typische Anekdoten, die den Vorzug haben, wahr zu sein. — Ein Kapitel über Bruckners Kirchenwerke endlich in Alfred Schnerichs „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart" (Wien 1909) vermehrt die Spezialliteratur, ohne sie wesentlich zu bereichern.

Unübersehbar sind die Brucneriana in Fachzeitschriften und Tageszeitungen; sie haben nicht nur alles in allem zur Verbreitung Bruckners gute und notwendige Dienste geleistet, sondern bergen auch für den neueren Biographen eine Fülle von Material, das durchaus noch nicht erschöpft ist. Das „Bruckner-Heft" der „Neuen Musik-Zeitung" wurde bereits erwähnt; auch die „Musik" brachte einmal eine Bruckner-Nummer (Jahrgang VI, Heft 1). In der „Musik" (XIV, 22 und 23) stellte auch Otto Keller die Bruckner-Literatur aus Zeitschriften und Zeitungen zusammen; sein Verzeichnis zählt etwa 670 Nummern — und darf nicht entfernt auf Vollständigkeit Anspruch erheben. — Was mir aber besonders bemerkenswert in dieser Flut von Bruckner-Aufsätzen erscheint, das ist die Tatsache, daß seit einer Reihe von Jahren auch im Auslande hier und da sehr verständnisvolle Arbeiten erschienen sind, von denen abschließend hier noch einige genannt sein sollen: Alfred Westarp, Antoine Bruckner (Edition de La Renaissance Contemporaine, Paris 1914); Menj de Rudder, A. Bruckner („Guide musicale", Brüssel, Jahrgang 49, Nr. 1 ff.); Herbert Antcliffe, A. Bruckner („Music", London 1913); Semi Brevis, Eenige mededelingen aanyaande A. Bruckner („Weekblad vor Muziek", Amsterdam, Jahrg. VII, Nr. 44); E. von Komorzynski, A. Bruckner Sinfonikern („Finsk Musikrevy", Helsingfors 1913, Nr. 17/18.

Rousseau und die Musik.

Von Fritz Erckmann (Alzey).

Wenn ein Mann der Nachwelt interessante Abhandlungen über Charakterentwicklung hinterlassen, seine Gedanken über Leben und Sitten bloßgelegt, sie durch die Erzeugnisse seiner Phantasie erfreut, auf dem Gebiete der Erziehung und des Bildungswesens belehrt und schließlich in dem Umsturz von Kaiserreichen einen tätigen Anteil hat, so ist kaum zu erwarten, daß er als Musiker einen hervorragenden Platz in dem Gedächtnis der Menschen erwerben kann. Es überrascht daher auch nicht, daß diejenigen, die mit dem Lebenswerk Jean Jaques Rousseaus vertraut sind, nur eine unklare Vorstellung haben, bis zu welchem Grad das musikalische Element in seinem Leben eine Rolle spielt. Für die größere Mehrheit ist er eine der hervorragendsten und einflußreichsten Persönlichkeiten aus der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der erste Vertreter neuzeitlicher Sentimentalität, eine Autorität auf dem Gebiete der Erziehung und der Träumer, aus dessen Phantasie bis zu einem gewissen Grade die französische Revolution und die amerikanische Unabhängigkeitserklärung entsprang. Während diese Dinge seine Lebensarbeit umfassen, darf man nicht vergessen, daß die Musik seine ständige Gefährtin war. Wenn Rousseau einen Beruf hatte, so war es der des Musikers. Zu verschiedenen Zeiten seines Lebens hielt er sich als Kopist von Musikwerken die Hungersnot von der Türe fern. Er machte Versuche auf dem Gebiete der Komposition, und zwar mit beträchtlichem Erfolge. Seine Feinde behaupten zwar, daß der Komponist Rousseau gleichbedeutend sei mit Rousseau dem Kopisten.

Am meisten Anspruch auf Anerkennung seitens der Musikwelt macht er aber als Theoretiker und Kritiker. Seine literarische Begabung gab seiner Arbeit eine gewisse Originalität und Auszeichnung, die für etwaigen Mangel an Genauigkeit und Beherrschung des rein Technischen aufkam. Wenn er sich auch nicht der gründlichen musikalischen Ausbildung erfreuen konnte, die seinem Rivalen Rameau zuteil geworden war, so verfügte er doch über größeres Wissen und höheren Flug der Gedanken. Man kann sich nur wundern, daß dieser Mann, der seine musikalischen Kenntnisse nur so aufs Geratewohl erworben, keine ernsteren Fehler aufzuweisen hatte, als die ihn seine Gegner bezichtigten. Er erhielt nicht allein keine systematische Ausbildung, sondern bewies sich während des ganzen Lebens unfähig, auf dem üblichen Wege Wissen und Kenntnisse zu erwerben.

Es wurde von ihm behauptet, daß er das Wenige, was er wußte, aus sich selbst gelernt habe. Wenn man aber auch seinem Studiengang den Charakter des Oberflächlichen und Unmethodischen erteilt, so darf man nicht vergessen, daß gerade seine musikalischen Studien mit größerer Gründlichkeit erfaßt wurden als irgend eine andere geistige Arbeit, und daß sie früher in seinem Leben einsetzten, als die Kritiker gewöhnlich behaupten.

Musset-Pathai hat schwerlich übertrieben, wenn er behauptet, daß sich Rousseau während der ersten 38 Jahre seines Lebens immer mit Musik beschäftigte, und daß er in den späteren Jahren immer wieder zu ihr zurückkehrte.

Noch während des ersten Aufenthalts in Turin wirkten die Lieder einer Tante, die sie ihm in den Kinderjahren vorsang, mit unwiderstehlicher Kraft auf ihn ein, und die Liebe zur Musik wurde zur Leidenschaft. Auf dem Seminar, wo er sich auf den religiösen Beruf vorbereiten sollte, betrieb er mit Vorliebe die Musik. Kurze Zeit studierte er unter Le Maître, Professor der Musik an der Kathedrale von Anneci, und hatte die Unverfrorenheit, im Alter von neunzehn Jahren als Musiklehrer aufzutreten und Gesangsunterricht zu geben. Nicht zufrieden damit, komponierte er ein Musikstück, das er selbst öffentlich dirigierte und es fertig brachte, daß ihm die Schüler ferne blieben. Kurze Zeit darauf komponierte er unter dem Einfluß der Werke des Dichters Jean Baptiste Rousseau[1], in

[1] 1670—1749 Dichter von Oden, Episteln, Epigrammen und Operntexten.

dessen Zimmer er wohnte, eine Kantate und erhielt durch das Studium von Rameaus Harmonielehre solche Anregung, daß er sich mit voller Kraft auf die Organisation von Konzerten



Jean Jacques Rousseau.

warf. Weitere theoretische Werke, die er im Winter 1737 aus Italien erhielt, vertieften dermaßen seine musikalischen Kenntnisse, daß er sich berufen fühlte, das ganze System der Musikschaft zu reformieren.

Am 22. August 1742 legte er den Mitgliedern der „Akademie der Wissenschaften" einen Entwurf vor. Eine zur Prüfung eingesetzte Kommission verwarf ihn, und zwar nicht zu Unrecht. Sofort nahm Rousseau seine Zuflucht zum Volk, indem er seine Vorschläge in Druck der Oeffentlichkeit übergab unter dem Titel: „Dissertation sur la musique moderne". (Paris 1743.)

Das war das erste im Druck erschienene Werk des revolutionären „Bürgers von Genf". Wenn die darin enthaltenen Vorschläge auch nicht auf dem Boden der Vollkommenheit stehen, so kann man ihnen doch nicht die Anerkennung versagen, da er nachdrücklich auf die unnötigen Schwierigkeiten und die Notwendigkeit einer Vereinfachung hinwies. Die Methode, die Noten der Tonleiter durch die Zahlen eins bis sieben darzustellen, war schon von dem Franzosen Souhaitty in Vorschlag gebracht worden, aber Rousseaus Plan ist in seinen Einzelheiten so ganz anders geartet, daß man ihn auf alle Fälle von dem Vorwurf des Plagiats freisprechen muß.

Indem die Zahlen eins bis sieben teils auf, teils unter und teils über einer Linie standen, war man im Besitz von 21 Tönen oder drei Oktaven. Zur Abwechselung von diesem Liniensystem schlug er zur Notierung einfacher Melodien den Gebrauch von Punkten vor, indem er den Zahlen der höheren Oktave einen Punkt beifügte, der über der Zahl stand und die Zahlen der unteren Oktave mit einem unter ihnen stehenden Punkt versah. Eine Melodie konnte auf diese Weise mit großer Schnelligkeit aufgeschrieben werden. Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen wurden durch Striche ersetzt, die von links nach rechts, oder von rechts nach links durch die Zahlen gingen. Die Takte wurden durch senkrechte Striche und die Notenwerte durch Bogen angedeutet.

Das System war wertlos, weil es nicht auf Klavier- und Orchestermusik Anwendung fand, und die es empfehlenden Eigenschaften wurden durch die Gleichmäßigkeit der Schrift, die dem Leser durch das Auge keine Hilfe bot, in den Hintergrund gedrängt.

Drei Jahre (1745) später brachte er die Oper: „Les Muses Galantés" im Hause „La Popelinière"[1] zur Aufführung.

[1] Der Dichter, Musiker und Künstler Popelinière war in seinen Häusern in Paris und Passy stets von französischen und fremden Künstlern umgeben.

Er schreibt darüber: „Das zurückgezogene Leben war meiner Arbeit so günstig, daß der Text und die Musik in weniger als drei Monaten vollendet waren. Nur einige Begleitungen und Verbesserungen waren nachzuholen. Da mich diese mechanische Arbeit sehr langweilte, übertrug ich sie Philidor und zugleich einen Teil der Einnahmen. Er kam zweimal und arbeitete an dem Aufzug, den ich „Ovide" nannte, konnte aber der Arbeit, die ihm einen fernliegenden und ungewissen Nutzen abwarf, kein Interesse abgewinnen. Er kam nicht mehr, und ich vollendete das Werk allein!

Dieses Zugeständnis gibt zu denken übrig. Während seines Lebens wurde er häufig als Gedankendieb und Abschmierer bezeichnet, Anklagen, die ihn wütend machten. In seinen Dialogues macht er große Anstrengungen, um die Reinwaschung seines Charakters und die Echtheit seiner Ansprüche zu erreichen. Er behauptet z. B., manche Gedichte in zehnfacher Weise vertont zu haben. Tatsächlich befinden sich unter den nach seinem Tode veröffentlichten „Consolations des misères de ma vie" vier verschiedene Vertonungen eines Gedichtes, drei Vertonungen von drei und acht Vertonungen von zwei Gedichten. Er nahm dankbar neue Gedichte an, namentlich wenn sie der Dichter selbst brachte oder schickte, um die Welt von der Gerechtigkeit seiner Ansprüche zu überzeugen. Als der Verleger eine Romanze des Genfers Vernes in seine Werke einfügte, fielen die Feinde sofort über ihn her.

„Meine ganze Antwort", sagte er in den Dialogues, „bestand darin, daß ich zwei neue Melodien schrieb, die besser waren als die erste Weise. Meine Beweisführung ist also: Wer die besseren Melodien zu schreiben versteht, hat es nicht nötig, eine minderwertige Weise zu stehlen."

Der Verdacht, der auf ihm ruhte, ging aber über den Kreis der Feinde hinaus. Er muß ziemlich verbreitet gewesen sein, denn es war bekannt, daß er weder eine gründliche musikalische Ausbildung genossen hatte, noch besondere Fertigkeit als Spieler besaß. Dazu kommen die Zugeständnisse in den Confessions, wo er z. B. von den „Begleitungen und Verbesserungen" spricht, die er einem andern Musiker übertragen hatte. Die verschiedenen Teile der fraglichen Oper waren so ungleich im Wert, daß Rameau, der der Aufführung beigewohnt hatte, erklärte, daß die eine Hälfte von einem Meister, die andere Hälfte von einem Unwissenden stamme. Später führte Rameau diesen Gedanken noch weiter aus, als er schrieb[1]: „Vor zehn oder zwölf Jahren ließ ein Privatmann (J. J. Rousseau) im Hause des M. (Popelinière) eine Ballettoper aufführen ... Zu meiner Ueberraschung entdeckte ich sehr schöne Violinmelodien im italienischen Stil und zugleich die schlechteste französische Instrumental- und Vokalmusik, Lieder, deren Weisen im höchsten Grade gehaltlos und deren italienische Begleitung reizend waren. Der Gegensatz überraschte mich, und die Fragen, die ich deswegen an den Autor stellte, wurden so ungenügend beantwortet, daß mein Verdacht gerechtfertigt wurde: die französische Musik stammte von ihm, die italienische Musik war gestohlen." — Während diese Mitteilung nicht übersehen werden darf, muß man daran denken, daß Rameau nicht zu Rousseaus Freunden gehörte und daß er,



Jean Jacques Rousseau.

[1] Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie.

wie Grimm und Diderot behaupteten, ein harter, auffässiger und grausamer Mann, ein Geizhals und ein Egoist war. Die Stichhaltigkeit dieser Meinung ist nicht erwiesen, denn beide haßten die französische Musik, und Diderot, der Freund und Mitarbeiter d'Alemberts, stand natürlich einem Manne feindselig gegenüber, der die Kühnheit hatte, den Enzyklopädisten, wozu auch Rousseau gehörte, den Krieg zu erklären.

Er sollte die Artikel über Musik für die Enzyklopädie prüfen; da man ihm aber die Aufsätze nicht schickte, schrieb er: „Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie" (1755); „Suite des Erreurs" etc. (1756), „Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de leur Avertissement" (1757) und „Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau, concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau."

Ob Rameau (1683—1764) den jüngeren Rousseau von den Pariser Theatern fernhielt, kann nicht bewiesen werden. Seine Charaktereigenschaften lassen solche Handlungsweise schon zu. Die Unmöglichkeit, Anerkennung zu finden, veranlaßte Rousseau, für die Enzyklopädie die musikalischen Beiträge zu liefern, eine Arbeit, die in drei Monaten vollendet war und die nachträglich als übereilt und ungenügend bezeichnet wurde.

Rousseaus Antwort auf Rameaus Angriffe wurde erst nach seinem Tode dem Druck übergeben, denn er selbst war zu dieser Zeit der Mitwelt abgestorben; es verlangte ihn nicht mehr nach Rechtfertigung vor den Mitmenschen, er sehnte sich nach Ruhe und fand sie in ländlicher Umgebung. (Schluß folgt.)

Mimes Verstellungskunst.

Von Studienrat Dr. Arthur Laudien (Düsseldorf).

Als Mime Siegfried den Nibelungenring abgewinnen möchte (Siegfried II 3), verplaudert sich der sonst so schlaue Zwerg einmal über das andere, so daß Siegfried von ihm erfährt, er wolle ihm, wenn der Trunk ihm das Bewußtsein umnebelt habe, den Kopf abhauen und sich der Kleinodien dann rasch bemächtigen, ehe Alberich ihrer habhaft werden könne.

Soweit ich sehe, schreiben alle Ausleger diese unfreiwillige Ehrlichkeit Mimes großer Erregung zu. Ich leugne Mimes Entgleisungen, obwohl wir sie im Textbuch schwarz auf weiß lesen; ich bin vielmehr überzeugt, daß Wagner uns hier in äußerst gewagter Weise mit Siegfried Mimes wahre Gedanken erraten läßt, während dessen Mund gerade das Gegenteil davon spricht.

Unmittelbar vor dieser Szene hat der Dichterkomponist etwas ähnlich Kühnes, wenn auch nicht ganz so Ungeheuerliches seinem Publikum zugemutet: wir hören mit Siegfried die Stimme des Waldvögleins zunächst als wortloses Zwitschern bezw. Pfeifen, dessen Wortinhalt uns verschlossen bleibt; als Siegfried aber einen Tropfen Drachenblut zum Munde geführt hat und somit vogelstimmekund geworden ist, singt uns das Waldvöglein sein Lied mit Menschenstimme.

Ehe Mime sich nun an Siegfried macht, hören wir den Vogel warnen:

Hörte Siegfried nur scharf
auf des Schelmen Heuchlergered':
wie sein Herz es meint,
kann er Mime versteh'n;
so nützt' ihm des Blutes Genuß.

Also: wer vom Drachenblut genossen hat, kann durch den Laut der Worte hindurch den tiefsten Herzenssinn vernehmen. Auf Mime angewendet bedeutet das: wir können mit Siegfried dessen heimliche Gedanken vernehmen, obgleich sein Mund das Gegenteil spricht. Diese Wortoberfläche enthält uns Wagner vor; er deutet nur ihren Charakter durch die Musik an. Wie sie im einzelnen gelautet haben mag, ist eine müßige Frage, die ein jeder nach Geschmack und Formtalent anders beantworten wird. Wenn ich hier eine kleine Probe hersetze, geschieht es nur, um meine Auffassung von dieser Szene auch auf solche Weise anzudeuten.

Mime meint:	Mime sagt:
Nur sacht! nicht lange	Nur sacht! nicht lange
siehst du mich mehr:	siehst du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf	zu ew'gem Schlaf
schließ' ich die Augen dir bald!	schließ' ich die Augen wohl bald!
Wozu ich dich brauchte,	Wozu du mich brauchtest,
das hast du vollbracht;	das hab' ich vollbracht;
jetzt will ich nur noch	jetzt will ich nur noch
die Beute dir abgewinnen: —	die Beute dir sichern helfen: —
mich dünkt, das soll mir gelingen;	ich hoffe, es wird mir gelingen;
zu betören bist du ja leicht!	zu betören bist freilich du leicht.

Bei dieser Auffassung ist es nicht angängig, Mime bei seinen Verstellungsworten besonders zerfahren und kopflos zu spielen; im Gegenteil, er muß gleichmäßig selbstgefällig und gleichmäßig kriechend-freundlich gegeben werden und nur bei Siegfrieds Einwendungen für Augenblicke stutzen.

Ueber die zukünftige musikalische Ausbildung der Volksschullehrer.

I.

Wer durchdrungen ist von dem Gedanken, daß die Musik in der Volksbildung eine hocheinzuschätzende Rolle spielt, deren Bedeutung noch lange nicht genug gewürdigt, ja noch nicht einmal allgemein anerkannt ist, der kann und darf nicht zurückstehen, wenn es sich darum handelt, aus Wissen und Erfahrung heraus Stellung zu nehmen zu der Frage, wie an Anstalten, die unsere Volksbildner heranziehen, der Musikunterricht auszugestalten ist, um den veredelnden Einfluß dieser Kunst im Volke wirksam zu machen. Wir in Bayern haben eine Periode hinter uns, in der es schien, als ob die Musik als allgemeines Bildungsmittel ganz und gar überflüssig wäre; waren doch in der Nachkriegszeit an Lehrerbildungsanstalten Kriegssonderklassen eingerichtet, in die junge Leute jeder Berufssparte, die das Reifezeugnis einer neunklassigen Mittelschule aufweisen konnten, Zutritt fanden, ohne daß sie sich über musikalische Kenntnisse auszuweisen brauchten, ohne daß sie beim Seminaraustritt eine Prüfung über ihre musikalische Befähigung abzulegen hatten.

Unanfechtbar ist der Standpunkt des Artikels gleicher Ueberschrift in Nr. 2 der Neuen Musik-Zeitung vom 21. Oktober v. Js., daß versucht werden muß, mit dem ganzen Bildungsstand unseres Volkes auch die musikalische Volksbetätigung auf eine höhere Stufe zu bringen. Wer anders als der Volksschullehrer ist da mit an erster Stelle der berufene Faktor? Ja, auf dem Lande ist er zumeist der einzige Vertreter musikalischer Kultur. Der Ausbildung des Lehrers in der Musik ist somit ganz besondere Beachtung zu schenken. Ich will nicht darüber schreiben, wie an der ins Auge gefaßten allgemeinen „Oberschule" — oder wie immer sie geheißen werden mag —, die auch der künftige Lehrer zu besuchen hätte, der Musikunterricht zweckmäßig einzugliedern, noch wie die musikalische Vorbereitung des Lehrers an der ebenso in Aussicht genommenen „Pädagogischen Akademie" — auch hier ist der Name zunächst gleichgültig — auszugestalten wäre, ich will nur ganz im allgemeinen über Art und Umfang der musikalischen Vorbildung des künftigen Volksschullehrers im Hinblick auf seine Aufgabe in der Schule wie auf eine ersprießliche musikalische Betätigung im Volksleben meiner Meinung Ausdruck verleihen.

Volle Uebereinstimmung mit oben erwähnten Ausführungen hege ich hinsichtlich der stimmlichen und gesangsmethodischen Ausbildung des Schulamtskandidaten — — daß jedoch in Verbindung mit diesen Darlegungen der Unterricht im Violinspiel im Handumdrehen fallen gelassen wird, darf nicht ohne Erwiderung bleiben. Ich habe den Violinunterricht an den Lehrerbildungsanstalten nie dahinzielend aufgefaßt, daß der unmusikalische(!) Lehrer die Violine „als Eselsbrücke" beim Gesangunterricht benütze, so daß es genügt, wenn im Geigenspiel der Seminarabiturient die „vorgeschriebenen Choräle und Volkslieder notdürftig herunterkratzt", ich betrachte den Violinunterricht als ein musikalisches Bildungsmittel, das den Tonsinn verfeinert, das

Gehör schult, durch geordnetes Zusammenspiel rhythmische Gewandtheit verleiht, Gemüt und Ausdrucksvermögen in besonderem Maße günstig beeinflußt, vorausgesetzt, daß sich der Lehrer um ein schönes Geigenspiel bemüht. Ein Schullied zu spielen, ergibt sich damit von selbst. Ich stelle die Gegenfrage: ist jeder Lehrer befähigt, durch eigenes gesangliches Können den Gesangunterricht wirksam zu erteilen? Einen Vorteil hat die Geige auf alle Fälle, daß der Schüler das Lied in der gleichen Tonhöhe hört, in der er es selbst singt. Ein unmusikalischer Lehrer wird mit der Geige und ohne sie auf dem Gebiete der musikalischen Ausbildung unserer Jugend nichts Brauchbares leisten. Unmusikalische taugen überhaupt nicht; wem das Ohr als Sänger fehlt, dem fehlt es auch als Geiger. Der Ruf nach Fachlehrern auch für den Volksschulgesang hat an sich volle Berechtigung; ihm kann in Städten Folge gegeben werden — wie aber steht es damit auf dem Lande? Das Klavier als universelles musikalisches Bildungsmittel erkenne ich nicht an, ebensowenig, daß man sich „mit ihm die gesamte Musikliteratur zu erschließen vermag". Sollten wir uns wirklich mit den zweifelhaften Uebertragungen abspeisen lassen? Ich meine, auf diesem Gebiete traurigen Ersatzes wird ohnedies schon genug gesündigt. Gerade als Träger der musikalischen Volkskultur, als welcher der Lehrer auf dem Lande fungiert, steht er auf bedeutender musikalischer Warte, und aus diesem Grunde ist einer feiner gegliederten musikalischen Vorbildung unserer Lehrerschaft das Wort zu reden. Wer beobachtet, welche Rolle im Musikleben unseres Volkes auch die Streichinstrumente spielen, der kann nicht für eine einseitige Vorbildung der Seminaristen auf dem Klavier und allseitige Verpflichtung für dieses Instrument eintreten. Gegen die Ausschließung des Violinspiels vom Seminarunterricht spricht auch die Tatsache, daß jung und alt mit besonderer Vorliebe dem Zusammenspiel huldigt. Gerade für die Streichinstrumente unter sich und mit Klavier haben wir eine so reichbestellte ältere und neuere Literatur, die auch in geringeren Schwierigkeitsgraden außergewöhnlich Gutes bietet, daß es sündhaft wäre, Musikbeflissenen diesen Schatz musikalischer Veredelung vorzuenthalten. Ein Streichinstrument ist leicht transportabel und ermöglicht auch aus diesem Grunde ein Zusammengehen zwecks Pflege der Kunst, sich und anderen zur Freude. Warum soll ein Instrument, das an allen Mittelschulen Eingang gefunden hat, gerade bei der Lehrerbildungsanstalt ein verschlossenes Tor finden? Es gibt viele junge Leute mit ausgesprochener Neigung und Befähigung für die Violine oder für ein der Geige verwandtes Instrument. Zahlreich — ich rede aus eigener Beobachtung — sind die freiwilligen Meldungen für die in klanglicher Hinsicht ihre eigenen Reize bietenden Streichorchesterübungen, die bei gesunder Auswahl des literarischen Stoffes von nicht zu unterschätzendem musikalischen Bildungswerte sind, insbesondere für künftige Chorleiter und Dirigenten. Mir täte es leid um die herrliche Literatur, die für Ohr und Herz durch Verdrängung des Geigenspiels der Lehrerwelt verloren ginge. Nie und nimmer bietet das Klavierspiel da auch nur annähernd einen Ersatz.

Ebenso ist in beregtem Artikel der Beibehaltung des Orgelspiels wegen Mißerfolgs die Fürsprache versagt. Auch hier muß ich, auf Grund jahrzehntelanger Beobachtung, der Lehrerschaft ein anderes, ein besseres Zeugnis in bezug auf das „Wie" ihrer musikalischen Leistungen ausstellen. Ja, die Lehrer haben sich geradezu Verdienste um die Ausübung und Verbreitung der Tonkunst erworben und ich behaupte, das Kapitel „Musik" füllt eine der glänzendsten Seiten in der Geschichte des Lehrerstandes. Die kurze glatte Ablehnung wie das Geigenspiel findet das Orgelspiel jedoch nicht. Daß beim Seminarunterricht im Orgelspiel — insbesondere im Hinblick auf das zeitraubende Studium der katholischen liturgischen Forderungen (im Gesang verlangt beispielsweise die bayerische Lehrordnung an katholischen Anstalten auch „Treff- und Leseübungen nach der Choralnotenschrift im C- und F-Schlüssel" [Vierliniensystem!]) Mühe und Erfolg nicht im rechten Verhältnis stehen, muß ich auch nach meinen Erfahrungen zugeben. Zu den allgemeinen Forderungen für die musikalische Erziehung des Lehrers stelle ich den Unterricht im Orgelspiel nicht. Die Heranbildung von Kirchenorganisten ist eine Frage für sich.

Ich mache folgende Vorschläge für die Gestaltung des Lehrplans:

1. Gesang (ganz und gar in der Wertschätzung und im Sinne der Abhandlung in Heft 2).
2. Allgemeine Musiklehre, Harmonielehre (in ihren Grundzügen, ohne allen dieses Studium erschwerenden Ballast), Formenlehre (an der Hand von Muster-Beispielen), Musikgeschichte (unter Betonung der Entwickelungsperioden, insbesondere der neuzeitlichen).
3. Verpflichtung für ein Tasten- oder Streichinstrument nach freier Wahl.

Das sind auch vier Wochenstunden, wozu für die Streicher noch eine Orchesterstunde käme.

Damit wäre meines Erachtens einesteils der Ueberbürdung Vorschub geleistet, andernteils Garantie für eine umfassende zweckdienliche musikalische Vorbildung unserer Lehrerschaft gegeben.

Möchte meine Meinungsäußerung eine neue Anregung zu offenem Gedankenaustausch sein!

Studienprofessor Gg. Thurn (Würzburg).

II.

Die Ausführungen W. Schauns über die zukünftige musikalische Ausbildung der Volksschullehrer Preußens sind unter dem Gesichtswinkel der bisherigen Entwicklung, bezw. Rückschrittes des Musikunterrichtes an den Seminarien, denn anders kann man die Linie 1872–1901–1918 nicht bezeichnen, im großen und ganzen wohl zutreffend zu nennen, dennoch wäre zu untersuchen, ob seine Forderungen den Ansprüchen der Jetztzeit, die doch vor allen Dingen eine Zeit des körperlichen und geistigen Wiederaufbaues ist, gerecht werden.

Wenn er die Kardinalfrage: Welche Zwecke hat die musikalische Ausbildung des Lehrers? dahin beantwortet, daß der Lehrer zunächst einen ordentlichen Gesangunterricht erteilen könne, so ist das wohl richtig; ob dies gesteckte Ziel im Interesse der Gemeinde, der Heimat wollen wir lieber sagen, im Interesse der Jugend, des Vaterlandes und letzten Endes seiner selbst aber nicht zu eng gesteckt ist, ist eine andere Frage, deren Beantwortung von schwerwiegender Bedeutung ist. Wenn der junge Lehrer die Oberschule und pädagogische Hochschule verläßt, hat er doch mit die Hauptaufgabe, ein geistiger Berater, Führer und Förderer der ihm anvertrauten Jugend und in vielen Fällen, namentlich auf dem Lande, auch der schulentlassenen Jugend und in gewissem Sinne auch der erwachsenen Gemeindemitglieder zu sein. Die Arbeitsgemeinschaften im Dienste der so ungemein wichtigen Heimatspflege können auf die Dauer auf seine Mitwirkung nicht verzichten. Dem Volkslied und der Musikpflege ist in diesen Arbeitsgemeinschaften naturgemäß ein großer Platz eingeräumt. Edle, einfache deutsche Musik soll der Jugend und dem Volke geboten werden, der Name Arbeitsgemeinschaft weist aber schon darauf hin, daß die Jugend nicht nur dabei genießen, sondern vor allen Dingen selbst tätig sein will. Ein Klavier können die meisten Lehrer jetzt und in der übernächsten Zeit wohl kaum mehr erschwingen, für die Zwecke der tätigen Musikpflege wäre es auch nicht ausreichend, aber die Pflege des Geigenspiels scheint berufen zu sein, dabei eine Rolle zu spielen, von der man, nach dem bisher Geleisteten zu schließen, nur das Beste für die Zukunft erwarten kann. Tatsächlich nehmen denn auch die Erörterungen über dieses Thema auf den Jugendpflegertagen einen breiten Raum ein. Unsere Künstler und Komponisten wenden sich immer noch zu viel an das musikzünftige Publikum; eine Aufgabe, gerade der Besten unter ihnen wert, wäre es aber, auch einmal mit ihrer Kunst zu dem Volke herabzusteigen. Was nach Jahren dabei herauskäme, wäre jedenfalls mindestens ebensoviel wert, als jetzt in den Städten mit den sogenannten Volkskonzerten mit Erläuterungen usw. erzielt wird. Ganz nebenbei sei bemerkt, daß ich stark bezweifle, ob beim Gesangunterrichte, selbst wenn die Forderungen des M. E. vom 10. 1. 14 restlos erfüllt sind, im Interesse der Gesangsdisziplin, des Kostenpunktes u. a. m. die Violine so leicht entbehrt werden kann, wie der Verfasser es annimmt.

Aehnlich verhält es sich mit der Frage der zukünftigen Ausbildung der Organisten. Auf lange Jahre hinaus sind die Gemeinden durch die trostlose Finanzlage gar nicht imstande, die Organistenstellen mit besonders ausgebildeten Musikern zu besetzen. Da ist doch der Lehrer, wenn er nicht vielfach eine bescheidene Ausbildung für dieses Amt hat, immer noch der gegebene Mann. Tatsächlich scheint sich auch in den Kreisen der zukünftigen Lehrer, bedingt durch die Nachfrage, ein gewisser Umschwung der Gesinnung bemerkbar zu machen: der Andrang zum Orgelspiel, trotzdem es wahlfrei ist, ist so groß, daß es dem Musiklehrer oft schwer wird, ohne Verletzung des Ehrgefühls Unberufene davon fern zu halten. Ich gebe gerne zu, daß in den Industriezentren die Verhältnisse wesentlich anders liegen, aber ungerecht wäre es doch, die Bedürfnisse des Landes diesen gegenüber zu vernachlässigen. Es zu tun, hieße das Heimatgefühl, das doch gerade in den besetzten Gebieten besonderer Pflege bedarf, empfindlich schädigen. Und dazu dürfte sich unter den gegebenen Verhältnissen so leicht doch keine gesetzgeberische Maßnahme hergeben.

Das sind nur einige wenige, aber desto gewichtigere Gründe, die gegen eine Verminderung der jetzigen musikalischen Fächer im Seminar sprechen. Ich halte es sogar für eine der vornehmsten Pflichten des Seminarmusiklehrers, jedes, und sei es auch noch so verschiedenartig gestaltetes Talent, in seiner Eigenart voll auszunützen, bezw. zu entwickeln. Und schade wäre es doch auch um manche schöne Stunde ungetrübten Genusses, die unter den jetzigen bestehenden Verhältnissen Lehrer wie Schüler in den musikalischen Arbeitsgemeinschaften vereinigt, unter den veränderten Forderungen aber nicht so leicht zustande käme. Nein, was uns not tut ist nicht eine Preisgabe der bestehenden Musikfächer, sondern eine weise und geschickt durchgeführte Konzentration, eine bessere Ausbildung der Schüler in der Präparandie durch einen besonders ausgebildeten Musiklehrer, Anerkennung der Musik als eines wichtigen Kulturfaches im Unterricht und in der Prüfung, erweitertes musikpädagogisches Studium auf der Akademie und dementsprechende soziale Rangordnung in einem gleichwertigen Kollegium.

K. Kayser (Boppard).

Paul Hindemith: „Mörder, Hoffnung der Frauen". — „Das Nusch-Nuschi".

Zwei Opern-Einakter.

Uraufführung im Württ. Landestheater zu Stuttgart am 4. Juni.

Daß der junge Frankfurter Komponist, von dem einige Kammerwerke als Proben einer bedeutenden, nicht uneigenartigen Begabung in der letzten Zeit Beachtung gefunden haben, an den expressionistischen Maler-Dichter Kokoschka und den Münchener Schriftsteller Franz Bley als die Textverfasser seiner beiden Opern, die ersten seiner Hand, geraten ist, bleibt zu bedauern: Einer, dem gute Einfälle in Fülle zu Gebote stehen und der über ein großes und reiches Können verfügt, hat hier einen Bund mit Vertretern rasch vergänglicher Tagesmoden geschlossen. Kokoschkas „Expressionismus", ein Ding eigener, wenn auch keineswegs erfreulicher Art, ist immerhin noch diskutabel, was sich von Bleys literarischer Schmutzfinkiade nicht behaupten läßt. Bei Kokoschka handelt es sich um ein kurzes Drama, das expressionistisch sein soll. Es ist ein mit allerlei üblen Dingen vollgestopftes Wortgedrehe, aus dem man eine gewisse Handlung, und meinetwegen auch ein seelisches Leben, das jenes bedingt oder doch zu bedingen scheint, herauslesen kann. Ein mit Perversität und Sadismus gespickter Brunstschrei von Mann zu Weib, von Weib zu Mann. Euphem.stisch ausgedrückt: der Kampf der Geschlechter. Keine individuell gestalteten Personen, bloße Typen treten auf, oder was Typen sein sollen. Das Geschehen so brutal wie nur möglich. Selbstverständlich: so will es der Geschlechterkampf, gesehen aus einem pseudowissenschaftlichen Gesichtswinkel heraus.

Wenn man den Expressionismus im Urgrunde seiner Erscheinungsformen als Abkehr von der realen Dingwelt auffaßt, so ist Kokoschkas Verselei, da sie eine Idee und eine diese Idee darlegende geschlossene Handlung oder doch den Ausschnitt einer solchen aufweist, keinesfalls als expressionistisches Drama anzusehen. Dies um so weniger, als der Kern der Handlung, das im eigentlichen Sinne Geschehen, an naturalistischer Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. In der (freilich nur gewollten) Typisierung der Träger der Handlung, in den beabsichtigten Abstraktionen, in verschwommenen Worten und Bildern, in allerlei Symbolen: in ihnen mag das stecken, was als Expressionismus anzusehen ist. Diese Dinge ergaben für die Aufführung gewisse Probleme, die sie in allerlei rhythmische Bewegung, in der der Hörer sich den Ausdruck seelischer Regungen zu denken hatte, umsetzte. Aus ihnen könnte kein Mensch von normalem Empfinden klug werden, wäre nicht an der anderen Seite von Kokoschkas sonderbarer Kompromißkunst zwischen Expressionismus und Realismus, eben diesem, eine Handhabe gegeben. Lang und breit den Inhalt zu erzählen, hat keinen Zweck: Mann und Weib treten sich gegenüber. Als Feinde. Sie mit ihren Mädchen aus der Burg, die er mit seinen Kriegern belagert hat. Es ist gleichgültig, ob man den Vorgang als real, ob als symbolisch wertet. Er bannt sie mit seinem Blick, sie setzt sich (mit Worten) zur Wehr, er läßt ihr ein Mal ins Fleisch brennen, wofür sie ihn mit einem Messer niedersticht. Die Krieger, die ihr Hoffen auf eine Schäferstunde gestört sehen (?), schleifen den verwundeten Mann in ein Burgverließ und finden die Mädchen. Die Frau aber schleicht, gierig nach dem Manne, um dessen Käfig, dessen Oeffnung ihr hohnlachend verweigert wird. Ein Hahnenschrei (o tiefes Symbol!) kündet, daß der Mann wieder zu Kräften kommt. Das geschieht denn auch im allerhöchsten Maße: er mäht oder bläst alle nieder, so daß am Schlusse die ganze Bühne mit Leichen bedeckt ist. Dann wirft der Mann den Brand in den Turm und schreitet fort. Ganz von ferne aber kräht der Hahn abermals . . . Vielleicht gibt es Menschen, denen derlei als höchste Kunst zusagt. Ich gehöre nicht zu ihnen, obgleich ich die Idee des Stücks, mag ich auch in keiner Weise geneigt sein, ihr eine Allgemeingeltung zuzusprechen, selbstverständlich gelten lassen muß. Ich brauchte oben den Ausdruck pseudowissenschaftlich: wenn bei Kokoschka der rein animalische Trieb als für die Gattenwahl oder deren Ersatz als allein ausschlaggebend angesehen wird, so darf das auch im wissenschaftlichen Sinne nicht unbedingt gelten. Ihn künstlerisch als ein Axiom zu verwerten, war bisher wenigstens verpönt. Und ich meine mit Recht. Würde jene Anschauung allgemein Boden fassen, so könnten wir mit der Mehrzahl unserer Kulturgüter einpacken. Daß wir nicht ganz auf den Standpunkt des Viehes sinken, sondern uns wenigstens einen Rest ethischer Begriffe in die neue Zeit hinüberretten, möchte ich doch wünschen. Und ich denke da nicht allein zu stehen mit meiner Ansicht, obwohl ein großer Teil des Publikums das Werk mit starkem Beifall begrüßte, der freilich zunächst wohl der Aufführung selbst und der Musik galt. Davon weiter unten mehr. Zunächst ein Wort über Franz Bleys Groteske „Das Nusch-Nuschi". Sie ist nicht ohne Witz ersonnen, und ich kann mir die Geschichte, die bei den Münchener Scharfrichtern gut aufgehoben gewesen wäre, als geschickt erzählten Scherz auch im Simplizissimus sehr wohl denken. Aber der Scherz büßt, ins Endlose gestreckt und auf die Bühne gebracht, viel ein, so viel, daß die Pointe, die Bley gar nicht einmal offen auszusprechen wagt, sondern in ein unklares Rätselwort kleidet, fast ins Wasser fällt. Die Geschichte spielt im märchenhaften Kaiserreiche Burma: der Diener Tum Tum führt einem eleganten Dandy die vier Frauen des Kaisers zu und erhält durch Zufall einen neuen Herren, einen bezechten General. Der Kaiser kommt seinen brünstigen Frauen hinter ihr nächtliches Abenteuer und schickt, um ihn zu bestrafen, seinen Scharfrichter zu dem Herrn des eingefangenen Dieners. Das ist ja nun aber der alte General, der unschuldige. Dessen befohlene Entmannung ist aber undurchführbar und auch unnötig: ein Nusch-Nuschi, ein böses Flußvieh, hatte die Operation bereits besorgt . . . Als Witz am rechten Orte: ja; als Oper auf einer Bühne, die künstlerische Kultur pflegen soll: nein. Denn am Ende ist doch die ganze Geschichte nur Zoterei. Sie wird durch den Hinweis darauf, daß es sich um eine Art menschlichen Marionettenspiels handelt, um kein Haar besser und auch der Hinweis auf die Märchen der Tausendundeine Nacht kann nicht ziehen. Bei Bley ist die Schweinerei Spekulationsobjekt, mit dem ein Geschäft gemacht werden soll. Dafür aber ist, weil das mit Kunst auch nicht das mindeste zu tun hat, das Landestheater nicht da. Die Freiheit der Bühne dient hier wieder einmal schriftstellerischer Frechheit und, was schlimmer ist, ärgster Geschmacklosigkeit. Geschmacklos ist die endlose Dehnung der Geschichte, geschmacklos die wahrhaft ekelhaft geile Szene mit den vier Frauen. Mehr als geschmacklos, frech und bübisch unverschämt ist das Tristan-Zitat, das die Erinnerung an den in seiner Ehre betrogenen Marke weckt. Hat nicht Pfitzner doch recht, wenn er sagt, daß wir versaut, verdreckt und verkitscht sind durch so vieles, was sich jüngste deutsche Kunst nennt? Kann solches zusammengesudelte Zeug, wie diese Groteske, auch schwerlich sittlichen Schaden anrichten, so ist doch um unserer großen und reinen Kunst willen gegen derartiges Geschreibsel öffentlich aufs schärfste zu protestieren. Ein Landestheater ist nicht dazu da, ein paar angefaulten Gesellen zum Gefallen zu dienen.

Paul Hindemiths Begabung und Können lassen sich auch in diesen Partituren erkennen. Die sonderbare Form und der seltsame Inhalt der Dichtungen bedangen besondere Ausdrucksmittel. Die Musik zu Kokoschkas Drama mag man expressionistisch nennen, obgleich der Ausdruck hier wie in der Musik zur Groteske wegen des vielen satztechnisch, polyphon Bedingten wohl nicht ganz paßt. Kompromiß also auch hier. Die Musik ist der Hauptsache nach modernsten Zuschnittes. Aber das Kakophonische ist nicht auch immer unbedingt ein Sinnloses, bloß und ausschließlich Zusammengeklaubtes. Hört man diese Klänge durch den starren Klavierton wiedergegeben, so wirken sie abscheulich und theoretische Erklärung kommt ihnen nicht immer nahe. So muß man sie als Farbenkomplexe in ihren Zu-

sammenhängen im Orchester hören und wird da bald merken, daß sie immerhin Vertreter von Ausdrucksmöglichkeiten sind, die ohne sie nicht in die klangliche Tat umgesetzt werden können. Oder wenigstens nicht in gleich scharf bestimmter Weise. Hätte nun aber Hindemith außer den vielfachen Farben seiner Musikpalette nichts zu geben, so würde seine Musik kaum lange reizen. Er bietet aber, wie gesagt, auch so viele und geistreiche satztechnische Kunststücke, die freilich nicht als solche ins Ohr fallen, ist ein so gewiegter Polyphoniker und weiß das instrumental klangliche und rhythmische Gewebe seiner Musik oft so fesselnd zu gestalten, daß man sich an den Kakophonien nicht mehr stößt und ihm mit heller Freude zuhört. Uebrigens stehen weite Strecken der beiden Partituren außerhalb der Grenzen kakophonischer Klangwirkungen. Nicht immer zeigt sich Hindemiths erfinderische Kraft stark und originell. Damit ziele ich keineswegs auf die Wagner- und Bizet-Reminiszenzen oder auf Straußische Anklänge, sondern auf Musiksätze seiner eigenen Feder. Einzelnes in beiden Partituren ist von großer Schönheit und Treffsicherheit des Ausdruckes. Anderes läßt diese letztere völlig vermissen. Der Musik des „Mörders“ fehlt etwas, um überzeugend zu wirken: die Sinnlichkeit des Ausdruckes im engeren Sinne des Wortes. Vermag sie den seelischen Grund manches der Worte und Begriffe vortrefflich und durchaus selbständig auszulegen und weiterzuführen, so versagt sie gegenüber dem Erotischen, Animalischen, Triebhaften. Versagt auch in bezug auf die dramatische Schlagkraft. Das ist oft, zu oft ein schier endloses Weitermusizieren mit zum Teil nicht gerade glücklich ersonnenen Motiven, das auf die Dauer ermüdet. In dieser Musik geschieht zu wenig. Die Dichtung Kokoschkas hat das wohl zum Teil mit verursacht. Viel glücklicher erscheint mir im ganzen die Musik der Groteske, die im ganzen einen famosen, frechen Schmiß und nicht minder eine ganz hervorragende kunsttechnische Arbeit aufweist. Aber eines ist in bezug auf größere Partien gerade dieser Partitur doch zu sagen: solten wir in dem Spiel eine Art von grotesken Märchen sehen, so ist sie doch gar oft zu dick und massig. Ihr gelegentliches Pathos wirkt ernst, wo es als Parodie erscheinen sollte. Das ist ein ästhetischer Fehler, der sich schnell rächt, weil der Hörer hin und her geworfen wird und dabei den Boden verlieren muß. Möge Hindemith in Zukunft andere Dichter finden und endgültig solchen Experimenten, wie den hier gemachten, fern bleiben.

Die beiden Aufführungen waren an sich bemerkenswert gut. Ueber die szenische Einrichtung, für die Dr. O. Erhardt verantwortlich zeichnete (die Entwürfe rührten von O. Schlemmer her), wäre mancherlei zu sagen. Ausgezeichnet getroffen war die dekorative und kostümliche Ausgestaltung der Bühne in der Groteske: farbenfroher Ulk, über den man lachen konnte. Für die Szeneneinrichtung in Kokoschkas Spiel fehlt mir der Sinn und auch die längsten Auseinandersetzungen über die zu den dekorativen Zwecken gewählten schrulligen Formen und die zu Kündern seelischer Vorgänge gewordenen Rhythmen der Bewegungen, die wie „Müllern“ anmuteten, können mich nicht von deren künstlerischer Bedeutung überzeugen. Warum gewisse schmerzliche Seelenvorgänge die Beine zum Hopsen à la Pirouette veranlaßten, weshalb der bevorstehende Tod sich in der sonst wohl nur bei Schafen anzutreffenden Drehkrankheit äußerte: tief erschüttert muß ich gestehen, daß ich es nicht weiß. Kitsch, Blödsinn . . .

Fritz Busch leitete das ausgezeichnet spielende Orchester mit der an ihm gewohnten Energie und Klarheit des Gestaltens. Ich wünschte, daß er seine reichen Kräfte anderen Werken widmete. In den Beifall mischten sich Protestrufe. W. Nagel.

Karl Futterer: „Der Geiger von Gmünd“.

Oper in drei Akten. Dichtung vom Komponisten.

Uraufführung im Stadttheater zu Basel.

Wie schon aus dem Titel zu erraten ist, handelt es sich hier um die librettistische Verarbeitung von Justinus Kerners bekannter Legende, derzufolge in einer Kapelle zu Gmünd das Standbild der heiligen Cäcilia einem armen, hungrigen und durstigen Geigerlein einen goldenen Schuh zuwirft. Als der Fiedler damit seine Zeche bezahlen will, wird er, des Gottesraubes beschuldigt, zum Galgen verurteilt. Auf dem Weg zur Richtstatt vergönnt man dem armen Schelm, der unaufhörlich seine Unschuld beteuert, noch einmal vor dem Gnadenbild zu geigen und zu beten, und siehe da, vor aller Augen, wirft die Musikantenpatronin ihm auch den anderen güldenen Schuh entgegen. — Diese volkstümlich-sagenhafte Begebenheiten mit der Würze herzhaften Humors versuchte Karl Futterer in ein höheres Licht zu rücken — versuchte gleichsam ein Genrebildchen voll heimlichen, romantischen Zaubers, zum prunkenden dekorativen Panorama mit Schilderung historischer Bräuche, leidenschaftlichen Volksszenen, Kinderreigen, Gerichtssitzung und festlichem Zuge auszuweiten. Futterer erhob das armselige Geigerlein zum ritterlichen Minnesänger Othmar vom Stein. Dieser betrifft auf seiner Sängerfahrt mit gleichgesinnten Troubadours, die sich um den alten Weisenkundigen Marner scharten, vor der Cäcilien-Kapelle bei Gmünd drei kränzeflechtende Jungfrauen und spielt ihnen um den Kuß der Schönsten launig zum Tanz auf und nimmt dann von den Lippen Irmintruts, des Goldschmieds Töchterlein, seinen Lohn. Dieser Kuß entzündet in beider Herzen die Liebe. Beseligt spielt dann Othmar vor dem Bildnis Cäciliens seine neuerfundene inbrünstige Liebesweise, wofür ihm die Heilige mit der goldenen Schuhspende dankt. Irmintruts Vater und das Volk glauben nicht an das Wunder, während Othmar und Irmintrut unerschütterlich auf ihre Liebe und die gnadenvolle, seltsame Wahrheit vertrauen. Im übrigen verläuft die Handlung, abgesehen von einigen episodischen, zeit- und raumfüllenden Nebenfiguren und Beiwerk nach dem Grundriß der Sage. — „Ne bis in idem“ ist eine bekannte Warnung, deren Nichtbefolgung bei der Legende selbst weniger ins Gewicht fällt als bei der dargestellten Handlung, denn der Kulminationspunkt vom Geschehen des Wunders macht in der Oper den ersten und dritten Akt kongruent. Bediente sich der Librettist Futterer einer dem mittelalterlichen Milieu folgenden altertümelnden Sprache, so verzichtete der Komponist auch auf die gebotene Verwendung archaistischer Formeln und stellt seine musikalische Ausdrucksweise und Instrumentierung auf ein geschicktes Verfahren nach den Vorbildern Rich. Strauß' und Rich. Wagners Meistersingern ab. Futterers Partitur wimmelt von Kombinationen verzwickter, rhythmischer Komplexe, die für das Auge das Interesse an Organisation von Zeitwerten erregen, jedoch für die Reproduktion der Klangbilder ungewöhnliche Schwierigkeiten bieten und nicht selten ein Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung bedeuten.

Die melodische Linie wird durch kaleidoskopartigen Wechsel der grundierenden Harmonik vor dem Schmecken nach Trivialität bewahrt und bezüglich der Instrumentation ist der Fonds von technischem Können gewiß zu respektieren. Wenn indessen Tannhäuser sein Loblied der Venus singt, oder Wolfram das Lied an den Abendstern und hierzu eine Harfenbegleitung im Orchester erklingt, deren technische Ausführung beim markierten Spiel auf der Handharfe als kuriose Unmöglichkeit erscheint, so konzentriert sich doch die Aufmerksamkeit auf Gesang und Wort. Eine aufdringlichere Diskrepanz ergibt sich jedoch, wenn zum illusionierten Spiel auf einer alten Spielmannsfiedel ein modernes, in die höchsten Positionen dringendes Violinsolo ertönt. Hierbei bedurfte es einer einfachen innigen Weise, die ja schließlich auch von Mattheson z. B. entliehen werden konnte, zumal heutzutage von der Höflichkeit des Kritikers verlangt wird, auch die kräftigste „Erfindung aus zweiter Hand“ als vollwertig anzuerkennen. Mit einem dreitonigen Leitmotiv wird die Gestalt des Geigers charakterisiert; den übrigen Figuren der Handlung eignet kein derartiges Relief. Mißt man das Werk mit dem Maß der Volkstümlichkeit, das nach dem Wesen des Legendenstoffes geboten erscheint, dann resultiert, abgesehen von einigen hübsch erfundenen Kinderszenen, deren Einstellung in die Handlung jedoch recht als episodische Füllsel wirken, nichts von volksliedmäßiger Substanz, wie solche z. B. in Webers Freischütz überwiegend vorhanden ist. Zudem geriet die Schürzung dramatischer Konflikte zu zahm, so daß auch dem Kardinalgesetz „Alles besteht nur durch den Gegensatz“ nicht Genüge geschieht. Wenn schon ein einfaches Gebild ins Große projiziert werden soll, so müssen notwendigerweise doch auch die Dimensionen mit den entsprechenden Proportionen erfüllt werden. Hier aber hält dem lyrischen Pathos kein Element der Dramatik die Wage. So gleicht die Volksszene, worin die Wut der ungläubigen Gmünder den vermeintlichen Gottesräuber umbrandet, einem Sturm im Wasserglase, und der Zug zur Galgenstatt wird lediglich mit einer Art Miniaturtrauermarsch, frei nach Siegfrieds Tod, illustriert. Die Konzeption des zweiten Aktes leidet an den umständlichen Formalitäten der Gerichtssitzung, während im dritten Akt mit dem Begebnis des zweiten Wunders der Schuhspende der erste und letzte Trump ausgespielt ist und das nachfolgende „meistersingerliche“ Festwiesengepränge der Konventionalstrafe verfällt. — Bei alldem verdient das ehrliche Gesicht von Futterers Werk, das nach hohen Dingen Ausschau hält und nirgends dem Gewinn verheißenden Moloch schlechten Geschmackes oder niedriger Instinkte huldigt, vollste Anerkennung. Futterers Streben nach ethischen Werten sowie sein aus lauterer Gesinnung entsprungenes musikalisches Verfahren lassen deutlich einen Gentlemankomponisten erkennen und in dieser Hinsicht mag man sich aufrichtig freuen über den überaus herzlichen Erfolg, den er in seiner Vaterstadt Basel erntete. Um die Aufführung machten sich hauptsächlich Kapellmeister Gottfried Becker, Regisseur Dr. O. Wälterlin, die alternierenden Vertreter der Titelrolle M. Begemann (Basel) und Weyrauch (Freiburg), sowie die Inhaber kleiner, aber trefflich erfaßter Rollen — Herren Kopp, Stern, Hegar, Weisker — sehr verdient. Georg Herbst (Basel).

Neuntes deutsches Bach-Fest in Hamburg.

(3.—7. Juni.)

Bei einem abschließenden Ueberblick über das erhebende Erlebnis dieser Tage, das eine erlesene, festfrohe Gesellschaft in den Mauern der alten Hansastadt vereinigte, zwingt es uns, eine Anknüpfung an jene festgottesdienstliche Sonntagspredigt des Konsistorialrat Prof. Smend aus Münster voranzustellen, die sich als eine Art Ruhepunkt in diese Weihemusik hineinschob. Wie tief uns auch das Erlebnis der letzten Jahre niederdrückt, wie unauffindbar uns auch der Glaube an die Menschheit abhanden gekommen sein mag und mit welcher Hoff-

nungslosigkeit wir auch auf unser „national und moralisch verlumptes Vaterland" blicken mögen — wir haben dennoch kein Recht zum dumpfen Pessimismus und Fatalismus, da es nun einmal so und nicht anders ist, es auch so hinzunehmen. Nein, blicken wir auf den großen Meister, den wir in diesen Tagen feiern, der uns Auferstehung des Deutschtums nach einer Zeit so völligen Absterbens des Deutschtums in und nach dem Dreißigjährigen Kriege bedeutet; danken wir jenem Schöpfer, in dessen Dienst Bach ganz und gar seine selbstlose Kunst gestellt, daß er uns gerade mitten in die traurigste Zeit unserer Geschichte hinein eine solche Erscheinung gestellt, in der das reine Deutschtum verwirklicht erscheint, freuen wir uns dieses Bachs heute um so mehr, da wir in Geschichte und Kultur von einst und heute Parallelen und Berührungspunkte aufspüren, die eine so überraschende Uebereinstimmung aufweisen. Allein wie die Religion des Christentums nicht eine Religion des Trostes, sondern der Kraft ist, so sei es auch mit der Kunst, so auch mit unserm Verhältnis zu Bach. Suchen wir Kraft bei ihm, aber wenden wir auch Kraft an ihn. Eine Quelle sittlicher Kraft ist uns Bach, ein Stahlbad für die erschlafften Gefühle des inneren Menschen. Darum ist eines Volkes, das eine solche Kraftquelle besitzt, weibisches Zagen nicht würdig; denn wahrlich, wir brauchen nicht zu verzagen. Ein Volk, das so wie in diesen Hamburger Festtagen geistiges Besitztum feiern kann, das in diesem Bach-Fest seine Beziehungen zu den Gütern offenbarte, die uns kein Mensch rauben kann, ist in seinem Kern so rein, so frei, so unangekränkelt, daß es aus sich selbst genug der Zuversicht schöpfen müßte, fröhlich fortzubauen — aus sich selbst und aus jenen Gütern, die uns in der Kunst geschenkt sind. In der Kunst jedoch keiner Gattung so wie der Musik. Was bildende und redende Kunst, was Wissenschaft, Technik und alle bewunderungswürdigen menschlichen Errungenschaften uns geben können, bleibt letzten Endes bedingt und begrenzt; nur die Musik gibt uns das, was jene ungesagt, ungeweckt sein lassen müssen. Freilich nicht jede Musik und nicht Musik in jeder Form. Darum feiern wir Musikfeste, um uns die wahre, reine Kunst vor Augen zu führen, um uns an ihrem Besitz zu freuen, um uns in ihr auf uns selbst zu besinnen. Das ist auch letzten Endes der Sinn dieses Bach-Festes, das, auf dem musiksicheren Grunde der alten musikfrohen Hansastadt stehend, und aus ihren reichen Mitteln schöpfend und erstehend, bedeutungsvoller und größer emporzuwachsen vermochte, als es in andern Städten immer der Fall sein konnte und könnte.

Ein Bach-Fest war naturgemäß auch in Hamburg nicht möglich ohne Berücksichtigung jener Vorläufer und Meister, die sich um den großen Johann Sebastian gruppieren oder doch irgendwie Beziehungen zu ihm aufzuweisen haben. Es erforderte gerade auch in unserer Stadt, in der sich so manche Berührungspunkte mit dem Thomas-Kantor nachweisen lassen, ein Eingehen auf jene alten Hamburger Meister und ihre Musik, die, für uns zwar seit langem historisch geworden, doch für das Zeitalter Bachs eine geschichtlich nicht ganz unwesentliche Rolle spielten. Die alten Hamburger Opern — die Stadt rühmt sich bekanntlich des Vorzugs, der deutschen Oper die erste Pflegestätte errichtet zu haben — kommen hier zwar nicht in Frage, aber die Ratsmusiken, die Namen Telemann, Rist, Reinken usw. sind dem Historiker nicht Schall und Rauch und spielen musikgeschichtlich ihre Rolle, auch wenn sie außerhalb Hamburgs nur klein ist.

Der besseren Uebersicht halber wird es zweckmäßig sein, die vielfachen Veranstaltungen, die sich auf Musikhalle und Michaeliskirche verteilten, der Reihenfolge nach zu würdigen. Ein Chorkonzert in der Musikhalle eröffnete das Fest, und zwar mit Johann Adam Reinkens ungedruckter Kantate „Auf Michael", interessant in historischer, vielfach auch lokaler Beziehung; Reinken läßt italienische Neigungen noch stark durchblicken und ist nicht immer wählerisch in den teils opernhaften Mitteln. Wie anders dagegen Matthias Weckmann in seiner (ebenfalls ungedruckten) Kantate „Wie liegt die Stadt so wüste", für Sopran und Baß, Streichorchester und Orgel. Er war eine Ueberraschung, vielleicht die eindrucksvollste und schönste, die uns hier außerhalb Bachs geboten werden konnte. Ein paar altitalienische Stilwendungen übersieht man gern angesichts dieser wahrhaft schönen, ergreifenden, ja in ihrer melodischen Erfindung teilweise sogar fast modern anmutenden Musik. Elisabeth Rathbergs wundervoller hoher Sopran und der Baß Prof. Albert Fischers waren dem schönen Werke vollendete Ausdeuter. Bachs Kantaten Nr. 131 und 63 und die Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf" reihten sich an.

Der Sonnabend brachte nachmittags ein Orgelkonzert in der Kirche, abends ein Orchesterkonzert in der Musikhalle, und zwar Orgelkompositionen aller Hamburger Meister und Choralvorspiele Johann Sebastians, von Sittards Meisterhand auf der Riesenorgel dargebracht; dazwischen zwei Motetten von H. Prätorius und jene von Bach, „Komm, Jesu, komm", alle drei für gemischten Chor ohne Begleitung. Prätorius weiß hier Mittel einzusetzen, die man bei einem so frühen Meister kaum sucht. Die Choraufgaben löste der Cäcilienverein unter Prof. Spengels Leitung, und zwar den Umständen nach befriedigend, denn höchste Anforderungen darf man an diese Gesangsvereinigungen nicht stellen. Wundervoll fiel das abendliche Orchesterkonzert unter Keußlers Leitung aus, abgesehen von Bachs Altkantate „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenluft", denn die Gesangspartie war in Elisabeth von Pander einer Dame zugewiesen, die den Ansprüchen, wie sie ein auserwählter Hörerkreis auf ein Bach-Fest mitzubringen berechtigt war, durchaus nicht genügen konnte. Ganz besonders aber mußte man die Gegenüberstellung des Vivaldischen Konzerts für vier Violinen und Streichorchester und der Bachschen Bearbeitung für vier Klaviere begrüßen. Das war ein prächtiges Musizieren, wie man es nicht alle Tage hören kann, mag man auch darüber streiten können, welche Fassung die anziehendere ist. Bach hat natürlich eine andere Wirkung im Auge gehabt, als sie sich aus der Heranziehung von vier modernen Riesenflügeln ergeben, und diesen modernen Klangmassen gegenüber mußten denn auch die Violinen in eine andere Stellung gerückt werden. Ueberraschend aber war diese Vereinigung eines vierfachen, zwar ganz unter den Geist des Werkes gebrachten, doch die Individualität des Solisten wahrenden Klavierspiels, zu dem sich die Damen und Herren Fromm-Michaels, Klara Birgfeld, Edmund Schmid und Ammermann vereinigt hatten; nicht minder prächtig die solistische Violinvereinigung der Konzertmeister Gesterkamp, Grötsch, Berg und Kramer. Am Schlusse stand Bachs herrliches Brandenburgisches Konzert Nr. 2, in dem sich konzertierende Violine, Flöte, Oboe und Trompete vereinigen. Auch im Festgottesdienst stand, neben einem Chor aus Bachs 31. Kantate, noch ein prächtiges Werk Weckmanns, die Kantate „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird"; auch hier der edle Stil, die fast modern anmutende Ausdruckskunst, wenn auch nicht in demselben Maße, wie in der schon genannten Solokantate desselben Meisters. Reizvoll schloß sich am Sonntag mittag das Kammerkonzert an, ganz auf die Musizierkunst der Bachschen Zeit gestimmt. Es gab von Bach die g moll-Sonate für Gambe und Cembalo, ein Präludium für Gambe allein, das Trio für zwei Flöten, Violoncell und Cembalo und eine reizvolle Auslese kleiner Soli für Cembalo; dazu eine Suite für Violine und Generalbaß von Biagio Marini und eine Triosuite für zwei Violinen und Generalbaß von Johann Vierdanck, also Musiken, deren Auferstehung, wenn sie auch teilweise nur mehr noch historischen Wert haben, man zumal in dieser Urform mit besonderem Interesse erlebte. Daran anschließend Orchestertänze aus Alt-Hamburg, und zwar sieben von Wilhelm Brade und einen von Thomas Simpson, zwei jener englischen Musiker, die für das Musikleben im alten Hamburg einst nicht geringe Bedeutung hatten. Es sind kleine, musizierfreudige, anspruchslose Stückchen für ein kleines Orchester, ganz im Geschmack der Zeit vor 300 Jahren. Ebenso anspruchslos und doch reizvoll in ihrer Einfachheit, nebenbei schon unverkennbar auf das spätere deutsche Lied hinweisend, die fünf Lieder Althamburger Meister (Staden, Rist, Siebenhaar und Schoz), die uns Lotte Leonard in einer stilistischen Anpassungsfähigkeit zum Cembalo sang, die man in dieser Art vielleicht nur bei ihr findet. Stürmischen Beifall erntete die Cembalospielerin Anna Pincus-Linde für ihre reizvolle und meisterliche Handhabung des alten Instruments, dessen glasheller feiner Klang sich selbst gegen die Klangmassen eines für unsere Zeit allerdings winzigen Orchesters überraschend durchsetzte. Die Gambe spielte der Meister und Forscher dieses Instruments, Christian Doebereiner aus München.

Nach dieser Kleinkunst und teilweise mehr historische und lokale Bahnen wandelnden Uebersicht erreichte das Fest mit den beiden letzten Tagen seine Höhepunkte, und zwar waren das nicht nur Höhepunkte für Hamburg allein, auch das übrige musikalische Deutschland darf stolz auf diese Großtaten einer Musikpflege hinblicken, wie sie sich in solchen Aufführungen einer ungekürzten Matthäus-Passion und der hohen Messe in h moll dokumentieren. Erstere mußte natürlich in ihre beiden Teile getrennt gegeben werden; viereinhalb Stunden lang solche Musik, oder besser ein solches Erlebnis auf sich einwirken zu lassen, wäre auch dem den Riesenraum der Kirche bis auf den letzten Platz füllenden Festkreis nicht möglich gewesen. Der von katholischen Einflüssen nicht freien Messe nähern wir protestantischen Norddeutschen uns seelisch wohl schon auf eine etwas entferntere Distanz; unsere Auseinandersetzung mit ihr wird schon wieder mehr in ein künstlerisches, musikalisches Verhältnis gerückt, wie es das Erlebnis des ergreifenden Passionsdramas bedingen kann. Die Passionsmusik leitete Alfred Sittard, und kein geringeres Instrument stand ihm zur Verfügung, als die tonschönen und gewaltigen Klangmassen seines Michaeliskirchenchores und die Knabenchöre der St. Michaelis- und St. Katharinenkirche. Diesem in jeder Beziehung vollendeten, präzisen und wie ein altes preußisches Garderegiment disziplinierten Chor waren auch die choristischen Aufgaben des ersten (Kantaten-)Abends zugefallen. Aber auch die Singakademie stellte in der hohen Messe eine Leistung gegenüber, deren gewaltigen Eindrücken sich so leicht keiner wird entziehen können, der nur etwas aus diesen Hamburger Bach-Tagen mit nach Hause nimmt. Unter Gerhard von Keußlers Leitung erstand diese gewaltige Tonschöpfung so großartig bachisch, so riesenhaft, so überwältigend, daß die weihevollen Tage in einem Jubel ausklingen konnten, der die dankerfüllte Stimmung der musikalischen Gäste spontan widerspiegelte. Eins aber war nicht recht: daß man allen Dank und Jubel auf Keußler allein häufte und selbst die Solisten, statt Beifallsempfänger zu sein, auch Beifallsspender wurden. Auch ihnen fällt ja ein großer Teil des Verdienstes zu, daß man uns Bach so erstehen lassen konnte. Vor allen Dingen muß man hier der Träger der Hauptpartien in der Passion und der Messe gedenken. Prachtvoll schön war Kammersänger Karl Erb aus München in der Tenorpartie der Messe und als Evangelist, ergreifend, den Ton ganz in jene strahlende Güte und Milde tauchend, die uns den Größten unter den Menschen kennzeichnet, sang **Dr. Wolfgang** Rosenthal den Christus, außerdem die Baßpartie der Messe; Prof. Fischer sang die übrigen Baßpartien, Georg A. Walter die Tenorarien, Lotte Jeonard und Anni Millitzer die kleineren weiblichen Solopartien; die kleine Sopranpartie der Messe hatte anstelle der Frau von Pander Frl. Anna Gärtner aus Berlin übernommen; denn man hatte nicht darauf

verzichtet, jede der Partien dieser Riesenwerke, wie vorgeschrieben, solistisch zu besetzen. Die weiblichen Hauptpartien dieser beiden Aufführungen lagen in den Händen der Damen Elisabeth Rethberg (Dresden) und Maria Olszewska (Hamburg) — bezeichnend genug, daß man sich jetzt, um hervorragende weibliche Stimmen für kirchliche Konzertaufführungen zu bekommen, an die Oper wenden muß; doch aber auch um so überraschender, daß bei beiden Damen die Bühnenherkunft so gänzlich ausgeschaltet blieb, daß man nicht im mindesten daran erinnert wurde. Wahrlich, man hätte den Bachfest-Besuchern keinen größeren Gefallen tun können, als ihnen in diesen Partien, die äußerste Hingabe an die ganz hohe Kunst voraussetzen, zwei der schönsten und edelsten weiblichen Stimmen vorzuführen, die die deutsche Bühne heute besitzt. Offenbarung ist Elisabeth Rethbergs lichter, empfindungsbeseelter Sopran, Offenbarung ist Maria Olszewskas kostbarer Alt, vereint mit jener Hingabe an die Kunst, durch die sie uns in jeder ihrer Aufgaben noch stets so besonders auffiel.

Unmöglich, hier auch die Solisten der obligaten Orchesterinstrumente zu nennen; vergessen sei jedoch nicht die zwar nur in kleiner Soloaufgabe beteiligte ausgezeichnete Geigerin Lotte Ackers-Ulmer, nicht Gustav Knock, der die Orgel, und vor allem nicht Prof. Dr. Max Seiffert, der im Orchester den Flügel bediente; endlich auch nicht das unermüdliche Orchester des Vereins hamburgischer Musikfreunde, das nach langem, arbeitsreichen Winter eine Hauptlast trug bei diesem weihevollen Abgesang, mit dem für den Hamburger das Musikjahr ausklang. Und trotz der unerbittlichen Hitze dieser sonnenreichen Junitage werden die musikalischen Gäste der alten Hansastadt, denen ein sonntägliches Festmahl im Uhlenhorster Fährhaus Gelegenheit gab, sich auch gesellig bei materiellen Genüssen zu vereinigen, künstlerisch auf ihre Kosten gekommen sein und vielleicht mehr mit nach Hause genommen haben, als sie von einer Stadt, die mehr Kaufmanns- als Künstlergeist durchweht, erwartet haben.mochten. Eine zwar kleine, aber feine, interessante musikhistorische Ausstellung, „Hamburgische Musik im Zeitalter Joh. Seb. Bachs" lief neben dem Bach-Fest her, die viele interessante Drucke, Handschriften und Notenpergamente, Manuskripte und Bilder zeigte, darunter eine von Bach verfertigte Abschrift einer Telemannschen Komposition, sowie Bachs Bewerbung um die Organistenstelle der Kirche St. Jacobi in Hamburg. Einige kunstvoll eingelegte prächtige Saiteninstrumente, namentlich Gamben, ergänzten die Sammlung, nebst ein paar jener vorsintflutlicher Urklaviere, die man namentlich in Berliner Museen so zahlreich antrifft. Hier handelte es sich allerdings um Erzeugnisse der einst nicht unbedeutenden hamburgischen Musikindustrie oder besser Instrumentenbaukunst. Bertha Witt.

Residenzfest in Würzburg.

(7.—11. Juli.)

Auf denkwürdigen Stätten deutscher Kultur als den Wahrzeichen einer reich gesegneten und unvergängliche Werte schaffenden Vergangenheit ruht zu Zeiten nationaler Not und Bedrängnis ein besonderer Glanz. Ihr Reichtum an Ueberlieferungen beschließt in sich nicht nur die Fülle von Schönheit, welche den empfänglichen Sinnen zur Freude und Bewunderung an herrlichen Denkmälern der Bau- und Bildkunst sich offenbart, sondern er bedeutet dem inneren Erleben ein Symbol der Verheißung, daß deutsche Art die Macht besitzt, aus eigenen Kräften wieder aufzubauen, was dem Ansturm innerer und äußerer Feinde zum Opfer fiel. In diesem höheren Sinne den Wert alter Kulturstätten wirksam zu erfassen und seine Tragweite der Allgemeinheit zu erschließen, darum bemüht sich neuerdings die deutsche Kunstpflege, indem sie versucht, die verstummten Zeugen alter Herrlichkeit wieder reden zu machen in einer Sprache, die zugleich, an Aug' und Ohr sich richtend, der Gegenwart Erlebnisse erlesener Art vermitteln soll. Der erste Schritt zu diesem Ziel verbürgte bereits mehrfach Erfolg mit dem Unternehmen, die verwaisten Prunkräume der fürstlichen Residenzschlösser einer neuen, nunmehr gemeinnützigen Bestimmung zu übergeben. Es zielt darauf hin, nicht nur durch Schaustellung kostbarer Kunstschätze, sondern vor allem durch die Wiederbelebung des ehedem hier waltenden hohen Kulturgeistes ein tieferes Verständnis für dessen nationale Bedeutung in weiten Kreisen zu erwirken. Mit Fug und Recht steht auch die Musik — und zwar an bevorzugter Stelle — im Dienst dieser Bestimmung; denn einerseits ist die Wirksamkeit dieses Kunstzweiges von der äußeren Gesamterscheinung jenes Kulturbildes nicht zu trennen, und dann stellt die Musik als Gefühlssprache zu dessen psychischer Auswirkung die Ausdrucksmittel bereit, welche eine stärkere Einfühlung in seine Wesensart begünstigen.

Auf diesen Leitgedanken beruht der Plan eines großzügig gedachten Würzburger Residenzfestes. Es sieht neben einer retrospektiven Ausstellung, die von der künstlerischen Werktätigkeit in Franken zur Zeit ihrer Hochblüte Zeugnis geben soll, eine Reihe musikalischer Veranstaltungen vor, auf welche an dieser Stelle besonders hingewiesen sei.

Würzburg, die prächtige, alte Frankenstadt am Main inmitten einer entzückenden Landschaft, darf sich rühmen, in ihrem ehemals fürstbischöflichen Residenzschloß (1720—45 erbaut) eine der herrlichsten Profanbauten des deutschen Barock zu besitzen, ein Wahrzeichen fürstlichen Kunstsinnes, schönheitstrunkener Schöpferfreude und höfischer Hochkultur, wie es in reinerer Prägung kaum denkbar ist. Mit dem Versuch, der Musikpflege in seinen Räumen ein Heim zu bereiten, lebt nach langer Zeit eine alte Tradition wieder auf, galten doch die Kunstinteressen einzelner Fürstbischöfe, z. B. Friedrich Carls von Schönborn und Adam Friedrichs von Seinsheim, nicht in letzter Linie einer gedeihlichen Wirksamkeit ihrer Hofkapelle. Heute wäre natürlich ein solcher Versuch nach Maßgabe höchster künstlerischer Ansprüche nicht einwandfrei berechtigt, wenn nicht der Einklang zwischen Raumbild und Tonerlebnis, sowie die akustische Eignung jeden Wunsch zufrieden stellte. Der Kaisersaal der Residenz, in welchem die Festkonzerte stattfinden sollen, bestand bereits im vorigen Jahr die Probe nach beiden Richtungen hin aufs glänzendste. Daß er dem intimen Charakter der Kammermusik (im weitesten Sinne) am besten entspricht, diese Erfahrung ist für den Programmentwurf ebenso entscheidend wie die Bedachtnahme auf die Einheit von Raum und Klang. Deshalb steht die Programmwahl nicht ausschließlich unter dem streng historischen Gesichtspunkt, der bestimmte Zeitgrenzen zu überschreiten nicht gestatten würde, sondern sie entscheidet sich unbedenklich auch für Werke späterer Herkunft, sofern sich diese in den architektonischen Rahmen wirksam einfügen. Immerhin bleibt aber der Schwerpunkt dem Schaffen des 18. Jahrhunderts zugedacht, und zwar mit besonderer Rücksicht auf verborgene Schätze oder zum mindesten selten gehörte Werke, wie Lieder von Phil. E. Bach, Klaviermusik von Poglietti, Galuppi, Rameau und Scarlatti und J. S. Bachs köstliches Dramma per musica „Phoebus und Pan" (siehe die ausführliche Anzeige in dieser Nummer). Kammermusik des 19. Jahrhunderts wird instrumental durch Beethoven, Schumann und Grieg, vokal durch Quartette von Brahms vertreten sein, und die Kunst der Gegenwart soll durch Hermann Zilchers „Volksliederspiel" zu Worte kommen.

Außerhalb der Festkonzerte steht den Freunden kirchlicher Tonkunst noch ein besonderer Genuß vor: ein liturgisches Festhochamt in der Hofkirche mit Palestrinas Missa Papae Marcelli und einem Offertorium von Orlandus Lassus, zu welchem der treffende gregorianische Choral aus der Vaticana gesungen werden wird.

Jedenfalls verspricht die Gesamtheit des Gebotenen eine vielseitige Anregung künstlerischer Interessen, dem Musiker wie dem Freunde der bildenden Künste und schließlich jedem, der in der Kultur vergangener Zeiten ein unveräußerliches Vermächtnis deutscher Art empfindet.

In der sommerlichen Pracht seines herrlichen Stadt- und Landschaftsbildes will Würzburg seine Gäste empfangen; möge deren Zahl ein Zeichen dafür sein, daß der Leitgedanke des Residenzfestes in weiten Kreisen Beachtung und Verständnis fand.

Dr. Oskar Kaul.

Musikbriefe

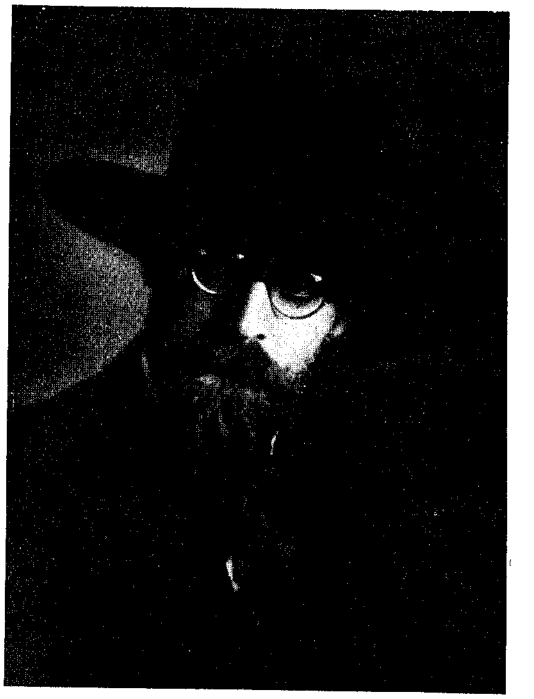
Altenburg (S.-A.). Erfreulicherweise scheint überall die äußere Verarmung unseres schwergedrückten Volkes eine Vertiefung seines Innenlebens, ein inniges Versenken in die besten Schöpfungen der Kunst, zur Folge zu haben. Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß schnöde Gewinnsucht noch weite Kreise beherrscht, so ist andererseits eine Verbreiterung der Grundlagen gesunder Kunstpflege im Volke zu beobachten. Arbeiterbildungsausschüsse und Volkshochschulen suchen diesem Streben die Wege zu bereiten. Auch in unserer Stadt, die durch das Verschwinden des Hofes unstreitig an Bedeutung für die Kunstpflege verloren hatte, haben die Arbeiter dank ihrer besseren Organisation mit der politischen auch die kulturelle Führung an sich zu reißen verstanden. Solange man dem Volke gute Kunst bietet, kann man sich eine solche Ausdeutung des alten Rufes „panem et circenses" wohl gefallen lassen. In unserer Stadt darf man nach den Erfahrungen des letzten Winters tatsächlich von einer Verbreiterung und Vertiefung des Musiklebens reden. Daran hat in erster Linie unser Landestheater unter Leitung des Generalintendanten Max Berg-Ehlert hervorragenden Anteil. Unser neuer Erster Kapellmeister Klaus Nettstraeter — zuvor in Regensburg — führte sich mit dem „Fliegenden Holländer", „Aida" und „Figaros Hochzeit" vorteilhaft ein, indem er bei gewissenhafter Kleinarbeit auch das Orchester glücklich zu dämpfen vermochte. Er berücksichtigte das Kunstschaffen der Lebenden durch wohlgelungene Aufführungen von Schillings' „Mona Lisa", Pfitzners „Christelflein", Waltershausens „Oberst Chabert" und Puccinis „Tosca". Auf letzteres Werk hätte ich aus verschiedenen Gründen gern verzichtet, zumal es in das Ende der Spielzeit fiel. Dieses aber war beherrscht durch Wagners „Parsifal", der aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens unseres jetzigen Theatergebäudes in durchaus würdiger und eindrucksvoller Weise dargeboten wurde und bei stets ausverkauftem Hause 16 Aufführungen erlebte. Mitten darunter 3 „Tosca"-Vorstellungen — ein größerer Gegensatz ist allerdings wohl kaum denkbar. Offenbar wollte unsere Theaterleitung damit auch nur zum Vergleichen germanischer und romanischer Kunstauffassung anregen; zu wessen Ungunsten dieser ausschlagen mußte, konnte mir von vornherein nicht zweifelhaft sein. An der

Darstellung lag die entgegengesetzte Wirkung gewiß nicht, denn in beiden Werken waren die Hauptrollen mit Eugenie Burkhardt, die sich bei uns glänzend entwickelt hat und uns nun verläßt, ferner mit Rudolf Balve und Albert Klinder trefflich besetzt. Als Gäste von Ruf erschienen von früheren Mitgliedern unserer Bühne Bella Fortner-Halbaerth (Breslau) als Leonore („Fidelio"), Fritz Kuhl (jetzt gleichfalls Breslau) als Troubadour, Paul Papsdorf (Charlottenburg) als Parsifal und Pedro und endlich Richard Tauber (Dresden) als José. Bei dieser Carmen-Vorstellung übernahm unser jüngster Kapellmeister Friedrich Herzfeld kurzerhand für den plötzlich erkrankten Nettstraeter die Leitung und schnitt damit tadellos ab. Mitten in der Spielzeit löste Kapellmeister Adolf Strauß (bisher Braunschweig) den als Operettenkomponisten hervorgetretenen Friedrich Schmidt ab, hatte aber bisher nur wenig Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung. Die Parsifal-Aufführungen konnten allerdings nur unter opferbereiter Mitwirkung von Singakademie und Männergesangverein unter Leitung von Musikdirektor Linus Landmann chorisch durchgeführt werden. Letzterer brachte mit diesen beiden Chorvereinen zur Beethoven-Feier auch eine sehr wohlgelungene Aufführung der Missa solemnis zustande, deren Soli von Margarete Brüggemann vom Landestheater, ferner von Elisabeth Müller-Lindemann, Hans Becker und Oskar Laßner aus Leipzig gesungen wurden. Zu einer einheitlich organisierten, der umfassenden Bedeutung des größten deutschen Musikers einigermaßen gerecht werdenden Darstellung seines Gesamtschaffens kam es leider nicht. Im Theater wurde außer dem „Fidelio" an einem Konzertabend die V. und VI. Symphonie, vom städtischen Orchester unter Ernst Herrmann die II. Symphonie, sowie die Ouvertüre zu „Egmont" und „Prometheus" dargeboten. Dazwischen trug Elisabeth Clausnitzer, die geschätzte Violinlehrerin, in großzügiger Weise die F dur-Romanze vor. Rühmend muß anerkannt werden, daß das städtische Orchester in acht Anrechts- und sechs volkstümlichen Morgenkonzerten nur beste Kunst mit strengem Ausschluß jeglicher Unterhaltungsmusik und des Opernmischmaschs dargeboten hat. Unser Landestheater veranstaltete gleichfalls Morgenfeiern bei kleinen Preisen. Als wertvollste Gabe bei solcher Gelegenheit nenne ich Silchers Deutsches Volksliederspiel, das von den Opernkräften Hanna Huber, Helene v. Neudegg, Kurt Widmann und Julius Martin recht hübsch dargeboten wurde. Ein besonderer Genuß war auch die Parsifal-Einführung mit Erläuterung am Klavier durch Prof. Dr. Sternfeld (Berlin). Hochkünstlerischen Zuschnitt durch stimmungsvollste Umrahmung wiesen die Morgenfeiern de Kunsthandlung Julius Brauer im Concordiasaale auf, von denen als musikalisch besonders wertvoll eine Klinger-Gedächtnisfeier mit Tschaikowskys a moll- und Brahms' H dur-Trio hervorgehoben sei, wozu sich Fritz v. Bose (Klavier), Julius Klengel (Cello) und der jugendliche Geiger Otto Kobin (Magdeburg) vereinigt hatten. Bedeutende Eindrücke empfing ich auch von der neunten Morgenfeier, bei der Kurt Seydel (München), ein früheres Mitglied unserer Bühne, Proben außerordentlicher Gestaltungskraft und Stimmkultur in Liedern von Schumann und Brahms ablegte. Die Pflege der Kammermusik hat der Musikverein auf seine Fahne geschrieben. Seine feste Stütze ist das von Konzertmeister Alfred Wilderer geführte Thüringer Streichquartett, dem sich öfter Karl Hahn am Flügel zugesellt. Der städtische Kirchenchor unter Paul Börner brachte am Totensonntag Brahms' Deutsches Requiem eindrucksvoll zum Gehör. Eine besondere Ueberraschung bot dabei Helena Trommer, die der Stimmbildungskunst ihres Gatten alle Ehre machte und neben dem Bariton Gustav Hauff durchaus nicht zurückstand. Kirchliche Kunst pflegen auch mit Erfolg die beiden Organisten Arno Schubart und Ernst Wähler, wobei ersterer mehr nach künstlerischen, letzterer mehr nach volkstümlich-erbaulichen Grundsätzen verfährt. Reges Leben entfalteten auch unsere großen Gesangvereine. Der Männergesangverein, dessen mit dem gemischten Chor der Singakademie gemeinsam errungene Verdienste um Missa solemnis und „Parsifal" oben bereits Erwähnung fanden, brachte unter Landmanns Leitung vier der schönsten Hegar-Balladen in ausgezeichnetster Weise an einem Abend zu Gehör, zu dem Else Fengler-Winter (Leipzig) und Peter Lambertz (Plauen) einzeln und zusammen neue Gesänge von Georg Göhler, Wilhelm Rinkens und Ernst Smigelski mit vollem Erfolg zum Vortrag brachten. Ein ganzes Konzert war dem Gedächtnis des im vorigen Herbst verstorbenen Max Bruch gewidmet, den der Verein zu seinen Ehrenmitgliedern zählte. Der gemischte Chor der Liedertafel-Orphelia wählte sich in Ernst Bauer einen neuen Leiter, der sich mit Haydns „Sturm" und Meyer-Olberslebens „Eine alte Mär" gut einführte. Der zahlenmäßig stärkste Männerchor Liederhain-Polyhymnia vermittelte unter stellvertretender Leitung von Fritz Staub mit Chören von Angerer, Kurz und Uthmann starke Eindrücke und hat jetzt in Ludwig Greger einen jungen Führer erhalten, auf den große Hoffnungen gesetzt werden. Schließlich sei noch erwähnt, daß mehrere Schulchöre und Vereine sich mit Liebe der feinsinnig gearbeiteten, gut volkstümlich gehaltenen Schöpfungen des Leisniger Kirchenmusikdirektors Franziskus Nagler erfolgreich annahmen.

Karl Gabler.

*

Barmen-Elberfeld. Prof. R. Stronck schloß seine vierundzwanzigjährige an Erfolgen reiche Tätigkeit als Dirigent der Barmer Konzertgesellschaft mit einer glänzenden Aufführung von Beethovens Missa solemnis ab. Wie die Chöre, so verdienen auch die solistischen Leistungen von Anna Stronck-Kappel, A. Leydhecker, E. Schilbach-Arnold und Robert Korst höchste Anerkennung. Bachs Violinkonzert Nr. 2 in C dur und Brahms' D dur-Violinkonzert spielte R. Queling mit durchgeistigter Auffassung. Den Ruf als hervorragender Kapellmeister bewährte E. Kleiber durch die Vorführung von Mozarts Es dur-Symphonie und Dworschaks c moll-Symphonie. Ein den romantischen Werken Mendelssohns (Schottische Symphonie), Webers (Euryanthen-Ouvertüre) und Schumanns gewidmetes Konzert wurde durch Kapellmeister A. Höhne feinfühlig geleitet. Bleyles C dur-Violinkonzert, von Konzertmeister Konrad meisterhaft gespielt, hinterließ tiefe Eindrücke. Gottfried Deetjen, der neue Organist der Wupperfelder Kirche bekundete vollendete Technik und geschmackvolle Registrierung in Bachs Fuge und Fantasie g moll, Liszts Präludium und Fuge über B-A-C-H und in den romantischen Tonstücken nach Böcklinschen Bildern von F. Lubrich (Sohn), welch letztere freilich vielfach unverstanden blieben. Lieder und Arien von Bach, Mozart (aus dessen nachgelassener Litanei) und Göhler (geistliches Hirtenlied) sang Frau A. Stronck-Kappel empfindungsvoll. — Auf dem 31. geistlichen Musikabend, der eine gottesdienstliche, musikalische Pfingstfeier darstellte, sang ausdrucksvoll der Bach-Chor die Bachsche Choralmotette „Sei Lob und Preis", den 149. Psalm von Bach, das Vaterunser für gemischten Chor von H. Schütz; in vornehmer Darbietung hörten wir Tokkata, Adagio und Fuge C dur, Tokkata F dur, Partita E dur für Violine (Solistin R. Queling) von Bach. Eine Reihe künstlerisch fein wiedergegebener Werke — G dur-Fantasie, a cappella-Chöre (gesungen vom Madrigalchor), Arien und Lieder (vorgetragen von Cläre v. Conta und Geigenstücke, gespielt von M. und W. Schulze-Priska) — bot Elfriede Potz auf einem Bach-Abend. Tenorist P. Ollendorf sang mit weicher Tongebung und innerer Beseelung auf einem Symphoniekonzert eine Arie aus Händels Messias, Tom der Reimer von Loewe u. dgl. Die von Organist Dieckmann geleitete „Cäcilia" trug tonrein kleinere und größere Männerchöre von Oesten, Reubner, Rietz, Uthmann und Geyer vor. Eifrig pflegt auch der Sängerchor (Dirigent M. Neumann) das deutsche Lied eines Schubert, Wendel, M. Neumann u. dgl. Zahlreiche Gastdirigenten bemühten sich um die Nachfolge des verstorbenen Dirigenten (Dr. Haym) der Elberfelder Konzertgesellschaft. Eine Reihe tüchtiger Künstler stellte sich vor: Otto Volkmann dirigierte das „Deutsche Requiem" von J. Brahms (Solisten: R. Korst, Emma Tester); Emil Scheunich die Matthäuspassion (Solisten: A. Leydhecker, Eva Bruhn, J. v. Raatz-Brockmann, P. Bauer); H. v. Schmeidel Mozarts Ave verum, Händels großes Halleluja (Messias), einen Männerchor von Schubert; H. Böll die Böcklin-Suite von M. Reger, A. Dworschaks oft langweiliges Cellokonzert (Solist R. Grote-Barmen) in h moll, Beethovens II. Symphonie; Fr. Ouehl Beethovens VII. Symphonie, Hauseggers Aufklänge (acht Variationen über ein Kinderlied), die kein tieferes Interesse erweckten; K. Dörr spielte meisterhaft das Klavierkonzert Es dur von F. Liszt. Zwei Neuheiten bescherte uns der von K. Schmidt umsichtig geleitete Oratorienchor: zwei biblische Szenen (Auf den Trümmern von Jerusalem, Sulamith) und das Gottes-Minnelied des Herrn Walter von der Vogelweide. In den von Wagner, Liszt und Bruckner beeinflußten Kompositionen versteht der Komponist eigene Wege zu gehen, schreibt eine blühende Melodik und glänzende Instrumentation. Um die neuen Werke, die sehr gefielen und allgemeine Beachtung verdienen, bemühten sich mit bestem Gelingen neben dem Chor solistisch G. Stemann, F. Kraus und F. Schorr. In guter Ausführung bot der Oratorienchor ein andermal Männerchöre von Beethoven und Schumann, Frauenchöre von J. Brahms, Knabenchöre von Mendelssohn; Lieder von Brahms, Schubert, Gounod, Mendelssohn (gesungen von H. Dewern). Walter Saatmann (Leipzig) gab einen eigenen Kompositionsabend. Aus der Gedichtsammlung des indischen Dichters Tagore „Der Gärtner" hat er je drei Gedichte für Bariton und Alt mit Orchesterbegleitung, versehen mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel



Markus Koch.

in futuristischer Weise feinfühlig und mit großem Geschick vertont, die Lieder enthalten Stellen voll schönster Melodik, duftiger Farbenpracht und edlem Klangzauber. Allerdings gibt es auch Stellen, die ein an klassische Musik gewöhntes Ohr unbefriedigt lassen. Um eine erfolgreiche Wiedergabe bemühten sich Kapellmeister H. Rüdinger (Kiel), Robert Korst und Erna Bernthal. M. Regersche Kammermusik — Streichtrio Op. 77 b und Streichquartett Es dur — führte uns das Wuppertaler Streichquartett stilgerecht vor; mehrere Lieder desselben Meisters sang mit Hingabe und Beseelung E. Bernthal. Erlesene Genüsse bot das Gewandhaus-Quartett in der Wiedergabe von Mozarts d moll-Quartett; in einem fein gearbeiteten, wenn auch nicht immer originellen Quartett von R. Wetz und dem herrlichen g moll-Quartett von Grieg; das Wendling-Quartett durch den Vortrag von Schumanns A dur-Quartett und des Streichquartettes Es dur von M. Reger. In Liedern von Brahms und Reger wartete Margarete Hande mit Proben ihrer ausgereiften Gesangskunst auf; feinfühlig führte die Begleitung Elsa Müschenborn aus, die sich in der von Liszt bearbeiteten g moll-Fantasie und Fuge von Bach als tüchtige Klavierspielerin betätigte. Unübertrefflich schön sang P. Bender Lieder von Schubert, Wolf Loewe, von K. Schmidt feinsinnig begleitet. Ebenso erfolgreich war R. Korsts Schubert-Abend, wo Frau E. Saatweber-Schlieper mit künstlerischem Geschmack die Begleitung übernahm. Mit viel Empfindung sang R. Klose-Claesgens Lieder von Schumann, Brahms, Wolf, desgleichen Else Schürhof Lieder von Brahms, Schubert, Mahler; ihre Begleiterin, Cläre Hanisch, spielte sodann auch in meisterhafter Weise die B dur-Sonate von Schubert und Stücke von Chopin. Viel Beifall fanden Marie Casten-Otto und Alfred Strauß mit Liedern von Brahms, Wolf, Reger, Liszt und Strauß; die Begleitung dieser Gesänge, sowie den Klavierpart zu einer von R. Grote trefflich gespielten Cellosonate von Herzogenberg besorgte feinfühlig K. Schmidt. S. Bergdolts technisch vollendetes und beseeltes Spiel zeigte sich in Bachs e moll-Fantasie, Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach und Balladen von Brahms. Anspruch auf weitere Bedeutung erheben einige Werke, die uns auf einem bergischen Komponistenabend bekannt wurden: Romanze von H. Pfeiffer, Walzer von Potthof, Lieder von Herold und Irmler. Um die Vorführung dieser Neuigkeiten machten sich verdient: E. Potthof nebst Gattin, Elsbeth Weggen und Else Schürhof. Auf einer Gedächtnisfeier zu Ehren des verstorbenen Dr. Haym sang der Lehrergesangverein stimmungsvoll das Beati mortui von Mendelssohn und Frau A. Kämpfert mehrere von Frau Saatweber begleitete Lieder. Auf einem Konzert, das Palmarum und Karfreitag galt, bewährte sich Adolf Gerke in Bachs Präludium und Fuge e moll, in Bachs Choralvorspiel zu „Ein Lämmlein geht", in der Tokkata und Fuge d moll und D dur von Reger als tüchtiger Organist. Bachsche und Händelsche Lieder, von Else Gutheim vorgetragen, hinterließen tiefen Eindruck, ebenso die Darbietungen des gemischten Chores der westdeutschen Lehrergemeinschaft (Dirigent E. Schnitzler-Barmen): Chöre von Palestrina, Haßler und Marenzio. — Vom Liederkranz (Dirigent Siefener) hörten wir einen wirkungsvollen Karfreitagshymnus von M. Neumann; vom Deutschen Sängerkreis (Dirigent Inderan) kleinere und größere Chöre; Volkslieder von der Polyhymnia (Dirigent Hecker). Die vereinigten Bühnen brachten Einstudierungen bewährter Werke: Lustige Weiber, Freischütz, Tannhäuser, Lohengrin, Ring, Troubadour. Außer dem I. Kapellmeister E. Kleiber taten sich hervor: H. Eschelmann (Elsa), M. Bäumer (Ortrud), R. Breuer (König), R. Korst (Telramund), H. Moscow (Siegmund), M. Moser (Sieglinde), R. Breuer (Wotan). Fast alle Vorstellungen waren ausverkauft. Mit Ablauf dieser Spielzeit scheiden leider der I. Kapellmeister E. Kleiber und eine Reihe der tüchtigsten Solisten aus.

H. Oehlerking.

*

Brünn. In einem von der Brünner Akademischen Philharmonie veranstalteten Kammermusikabend bekamen wir u. a. auch Neuheiten des jungen Komponisten Rudolf Peterka zu hören, so das Klaviertrio Op. 6 und einige Liedkompositionen „Aus dem japanischen Liederzyklus". Das Trio ist der feurigste Lobsprecher seiner jungen Begabung; ein Werk von kühnem Wurf, mitunter, wie besonders im Scherzo, von bezwingender Inspiration, klangsinnig und nicht ohne Stimmungsreiz die Ausdrucksmöglichkeiten der drei Instrumente zur Einheit, einer wirklichen, stetigen Einheit, bindend. Bei aller Freiheit des Aufbaues wahrt Peterka die Form, und beispielsweise die beiden Ecksätze des Trios sind in ihrer Art immerhin das typische Bild klassischen Musters. Im Charakter der vier Sätze gleichsam ein Abbild aller den jungen Schaffenden bewegenden Gefühle: Kampfbereite, heldische Gebärde im rhapsodischen Zug des ersten Satzes, dessen aufrauschendes Hauptthema sich wie eine Herausforderung des Lebens anläßt; romantische Phantastik im Scherzo, eine lyrische Elegie der dritte Satz und schließlich der bei aller klassisch formalen Gestaltung doch auch dramatischen Einschlag verratende Finalsatz. Form und Gliederung in allem, am fesselndsten im Eingangssatz, dessen Gesangsthema immer wieder reichliche Melodik auslöst, Durchführung und Reprise, letztere mit massiverem Aufbau, verraten eine erstaunliche, selbstsichere, frei gestaltende Kraft. Neben dem erstaunlich gereiften Trio wollen Peterkas Lieder mehr noch als Aeußerungen des Suchenden, mit sich Ringenden gewertet sein. Melodisch wohl geführt, birgt auch sein japanischer Liederzyklus erklecklichen Stimmungsgehalt, Kraft der Steigerungen, und sein Straußisch beschwingter „Jubel" löste einen solchen auch bei seinen Zuhörern aus. Rudolf Fitzner (Geige), Otto Schulhof (Klavier), Prof. Auber (Cello) und Konzertsänger Karl Hälbl, sämtliche aus Wien, waren den Schöpfungen kunstgerechte Ausdeuter. — Am 19. April fand auch in Brünn die Erstaufführung der drei Puccini-Einakter statt. Die Aufnahme war eine ungemein freundliche, ein Dauererfolg des Werkes scheint gesichert. Neben den Hauptdarstellern der temperamentvollen, in sieghaftem Stimmglanze schwelgenden Georgette des Frl. Waldenburg, der von schlichter ergreifender Hingabe erfüllten Schwester Angelika des Frl. Müller und des humorreichen Gianni Schicchi des Herrn Pruscha mußten auch Kapellmeister Hans Mohn und Spielleiter Theo Werner, die die Neuheit auf das sorgsamste und eingängigste einstudiert hatten, unzählige Male vor der Rampe erscheinen. Hans Duhan, der bedeutsamste deutsche Liedersänger Deutsch-Oesterreichs, sang in seinen Konzerten Prag und Brünn den Liederzyklus „Pierrot marià" des Brünner Komponisten Hanns Schimmerling. Bedauerlich, daß dieser große Sänger seine Kunst in den Dienst solch seichter, nichtssagender Siestamusik stellt, als ob es keine würdigeren, der Förderung bedürftigeren Tonsetzer gäbe! — Am 7. und 8. Mai beging der Brünner Männergesangverein sein sechzigjähriges Jubelfest. Die Feierlichkeiten bestanden aus einem Festkonzerte, wobei Wagners „Liebesmahl der Apostel" und Bruckners „Tedeum" zur Aufführung kam, einer Festfeier und einer Festliedertafel. Der Verein erhielt an diesem Tage außer den vielen Beglückwünschungsschreiben aus den Ländern des ehemaligen Oesterreich-Ungarn solche von den Brudervereinen Deutschlands: dem Breslauer Lehrergesangverein, Breslauer Männergesangverein, Bürger-Sänger-Zunft München, Concordia Wiesbaden und Neuer Leipziger Männergesangverein zugesandt, die, weil durchwegs auf den Ton deutschen Zusammengehörigkeitsgefühls gestimmt, mit begeistertem Jubel aufgenommen wurden. Der Brünner Männergesangverein, unter den zehn übrigen Gesangvereinen Brünns der künstlerisch höchstentwickelte, wird von den beiden Chormeistern Otto Hawran und Richard Wickenhaußer geleitet.

*

Halle. In Halle a. S. fand zu Pfingsten im Zusammenhang mit der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins die zwölfte Generalversammlung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen statt. In dreitägiger Arbeit wurde unter Leitung der ersten Vorsitzenden, Frl. Minna Ritz (Kassel), die umfangreiche Tagesordnung erledigt. Beherrscht waren die Verhandlungen von dem Bewußtsein, daß von allen Ständen, die in der Not der heutigen Zeit um ihre Existenz ringen, der der privaten Musiklehrerinnen einer der am schwersten kämpfenden ist, daß ein Hauptgegenstand unablässiger Arbeit des Verbandes die Sicherung der wirtschaftlichen Lage seiner Mitglieder sein muß, daß mit dieser Arbeit Hand in Hand gehen muß ein ebenso unentwegtes Hochhalten des idealen Sinnes, ohne den gerade der Beruf der Erziehung zur Kunst nicht denkbar ist, und daß es von der größten Wichtigkeit für die Erreichung der Ziele des Verbandes ist, daß alle Musiklehrerinnen sich dieser großen Frauenorganisation anschließen, die vorzugsweise geeignet ist, den besonderen Bedürfnissen der weiblichen Privatlehrkräfte Rechnung zu tragen, und für sie einzutreten. Mit einem Gedankenaustausch über Fachinteressen begann die Tagung. Die Themen: „Gehörbildung als Grundlage allen Musikunterrichts", „Der Musikunterricht als Erziehungsmittel in Verbindung mit den anderen Schulfächern", „Einführung der hygienischen Stimmbildung in den Schulunterricht", „Musikalische Arbeitsgemeinschaften" in kurzen Vorträgen behandelt, zeitigten eine lebhafte Aussprache, die die Fruchtbarkeit der Idee solchen Gedankenaustausches erwies. Es folgten die Berichte über die Tätigkeit des Verbandes innerhalb der letzten zwei Jahre, die einerseits auf Festigung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Berufsgenossinnen abzielte und als einen ihrer Erfolge die Einführung gemeinsamer Unterrichtsbedingungen zu verzeichnen hat, während andererseits zahlreiche Prüfungen Zeugnis ablegten von erfolgreichem Fortschreiten auf dem Wege zu gründlichster Durchbildung des Nachwuchses im unterrichtenden Musikerstande. Die gestellten Anträge, betreffend Jahresverträge, Prüfungsordnung, Errichtung einer Musikerkammer, waren auf das gleiche Ziel gerichtet. Eine nach Inhalt und Form gleich wertvolle, auch einem weiteren Publikum zugänglich gemachte Gabe war der Vortrag von Frl. Margarete Kümmel (Berlin) über „Die Lehren des Krieges für die Zukunft unseres Berufes und Verbandes". Rednerin betont die ethische Aufgabe des Musiklehrerinnenberufes, mitzuarbeiten am Wiederaufbau unserer Kultur und bezeichnet als geeignete Mittel und Wege hierzu: 1. den Ausbau vor allem des Jugendmusikunterrichts im Sinn der Erziehung zur Selbsttätigkeit und der Führung zu eigenem Erleben der Musik, Anpassung des Unterrichts an die Form von Arbeitsgemeinschaften, Vermeidung alles dessen, was Musikschulen den Charakter von gewerblichen Unternehmungen geben kann, 2. die Forderung für den ausübenden Künstler: gründliche Allgemeinbildung neben der musikalischen, 3. Vertiefung der Musiklehrerinnenbildung durch Forderung einer mindestens dreijährigen seminaristischen Ausbildung mit abschließendem staatlichen Examen; als erstrebenswertes Ziel für die Zukunft die Errichtung einer musikpädagogischen Hochschule.

Mm.

*

Herford. R. Tagore sagt in seinem jüngst erschienenen Buche „Sadhana" einmal, daß nur die, die erkannt haben, daß die Freude am Gesetz ihren Ausdruck findet, gelernt haben, über das Gesetz hinauszukommen. Zu den Tondichtern, die sich nie in den „Rausch

der Gesetzlosigkeit" stürzten, sondern in organischer Fortentwicklung des Ueberkommenen neue Werte schufen, gehört Waldemar v. Baußnern, der in seinem „Hohen Lied vom Leben und Sterben" ein Werk von einer Geschlossenheit in Form und Inhalt hervorgebracht hat, die eine ebenso große wie befreiende Wirkung auslöst. Da eine eingehendere Analyse der bedeutenden Schöpfung schon anläßlich ihrer Uraufführung in Frankfurt a. M. gegeben wurde, ist hier nur über die zweite Wiedergabe in Herford zu berichten, die dem dortigen Musikverein alle Ehre machte. Friedrich Quest hatte die (zum Teil eminent schwierigen) Chöre mit liebevoller Sorgfalt einstudiert und hielt den ganzen ungeheuren Apparat von 400 Mitwirkenden mit fester, bald anfeuernder, bald zügelnder Hand zusammen. Die Solopartien wurden von erstklassigen Künstlern interpretiert: Anna Rümpfert (Frankfurt a. M.), Maria Philippi (Basel), Antoni Rohmann (Frankfurt a. M.) und Wilhelm Guttmann (Berlin) wetteiferten miteinander im edlen Zusammenklang ihrer wohlgepflegten Stimmen und legten auch im Einzelsang Zeugnis ab von vollendeter geistiger Beherrschung ihrer Aufgabe. Der durch das gesammelte Hannoversche Theaterorchester auf über 100 Musiker verstärkte Instrumentalkörper klang bis auf die zuweilen etwas grell hervorstechenden Blechbläser (namentlich Trompeten) in guter Ausgeglichenheit und wurde dem farbenreichen Stimmungszauber des Werkes in allen seinen Teilen gerecht. So war denn auch der Beifall des zahlreich erschienenen Publikums von seltener Wärme und ließ deutlich erkennen: Hier hatte wieder einmal ein Künstler eine neue und doch allen Gutwilligen verständliche Sprache gesprochen!

*

Ludwigsburg. In dem Durcheinander von musikalischen Veranstaltungen in der hiesigen Stadt ist es mit Freude zu begrüßen, wenn ein Konzertunternehmen etwas Ordnung und Charakter bringt. Eine Konzertleitung, die sich mit der regelmäßigen Darbietung guter Konzerte befaßt, war hier eine dringende Notwendigkeit. So hat sich im vergangenen Winter die Konzertleitung Schultheiß das große Verdienst erworben, hier mit sicherer Hand die Führung zu übernehmen. Die sechs Konzerte, die veranstaltet wurden, sind alle als sehr gut gelungen zu bezeichnen und haben den Ansprüchen auch der Verwöhntesten vollauf genügt. War doch gleich der Anfang ein Wendling-Quartett, ein überaus wohltuender und feinsinniger Abend. Reichhaltig und anregend war insbesondere auch das zweite Konzert, ein Beethoven-Abend, bei dem Herr Prof. Dr. W. Nagel eine treffliche Einführung sprach: Beethoven, der Mensch und Musiker —, und Prof. Pauer einige Klaviersonaten spielte. Das dritte Konzert war lyrisch gestimmt, Lieder von Wolf, Schubert, Grieg, Wülppius u. a., gesungen von Rhoda v. Glehn. — Zunächst war es ein Versuch mit der Aufstellung dieser drei Konzerte. Dieser Versuch wurde überzeugend bestätigt durch die Anteilnahme des Publikums, die sich in immer vollem Haus recht erfreulich zeigte. So folgten noch drei weitere Konzerte: Ein sehr ansprechender Instrumentalabend, Flöte und Harfe in der Ausführung durch das Ehepaar Henriette und Justus Gelfius. Als darauffolgendes war ein Abend der Berliner Kammersängerin Lula-Mysz-Gmeiner vorgesehen (die Sängerin war ja durch Erkrankung gezwungen, ihre süddeutsche Konzertreise zu unterbrechen). Dafür sang an dem betreffenden Abend der Stuttgarter Kammersänger Neudörffer-Opitz. — Den Schluß dieser Konzerte bildete wiederum ein Wendling-Quartett. Die Klavierbegleitung lag immer in den Händen von Artur Haagen, der sie stets gewandt und sorgfältig ausführte. — Damit hat sich hier die Unternehmung, die sich die Veranstaltung gediegener Konzerte zum Ziel gesetzt hat, aufs beste eingeführt. Und es ist zu hoffen, daß die Unternehmung dem ganzen Musikleben der hiesigen Stadt das notwendige Rückgrat verleiht. Wenn zu diesen Konzertveranstaltungen noch ein großer gemischter Chor träte, so wäre der Boden für ein großzügiges, einheitliches Musikleben geschaffen. Nun der verheißungsvolle Anfang der mutigen Konzertunternehmung C. L. Schultheiß ist für jeden Musikliebenden ein Grund zu ehrlicher Freude, handelt es sich doch um die Einführung guter und bester Musik. Möge dem Unternehmen weiterhin ein freundlicher Stern leuchten! K.

*

Stettin. Nicht besser können wir den Bericht über die abgeschlossene Konzertsaison einleiten, als indem wir mit der Erwähnung einer hervorragend gelungenen Aufführung von Beethovens IX. Symphonie im Musikverein durch Rob. Wiemann beginnen. Dieser selbstlos-bescheidene, als Künstler wie als Mensch von gleich vornehmer Gesinnung beseelte Dirigent brachte mit seinem stattlichen Chor, dem verstärkten Stadttheaterorchester und einem besonders in Käthe Neugebauer-Ravoth und Kammersänger Alfred Kase ausgezeichnetem Soloquartett eine tief ergreifende Gestaltung des Monumentalwerkes zustande. Bruckners herrliches Tedeum leitete den Abend verheißungsvoll ein. Im zweiten Chorkonzert des Musikvereins brachte Wiemann Altmeister C. A. Lorenz' großes Oratorium „Das Licht", das 1907 seine Uraufführung hier erlebte, heraus. Solistisch machten sich Johanna Behrend, Paula Weinbaum und Otto Knappe um das Gelingen des Abends mitverdient. Im III. Symphoniekonzert wartete Wiemann mit Bruckners IX. Symphonie und dem Vorspiel und Isoldens Liebestod aus Tristan auf, abermals ein auserlesener Genuß. Celeste Chop-Groenevelt führte sich als treffliche Pianistin mit dem Lisztschen A dur-Konzert hier ein. Auch der II. Kammerabend des Musikvereins ist hoch zu bewerten; mit Wiemann am Flügel hörten wir zum erstenmal Max Regers Trio Op. 102; dies an harmonischen Merkwürdigkeiten (? D. Schr.) und tiefen Gedanken überreiche Werk konnte mit seinen technischen Schwierigkeiten den Ausführenden (Käthe Pioch-Wild und Dr. Rudolf Angermann) nichts anhaben. Mozarts Klaviertrio in G dur war die weitere Gabe des Abends, dazwischen sang Paula Werner-Jensen mit gewohntem Erfolg eine Reihe interessanter, hier noch nicht gehörter Lieder von Richard Wetz. Die Stettiner Gruppe der Richard-Wagner-Gedächtnis-Stiftung schreitet mit ihren Darbietungen von Erfolg zu Erfolg weiter. Zwei herrlich verlaufene Opernaufführungen im Stadttheater: Figaros Hochzeit mit den Gästen Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann, Elis. Rethberg, Liesl v. Schuch, Kammersänger Ludwig Ermold aus Dresden und Elfriede Marherr-Wagner aus Berlin, sowie Tristan und Isolde mit den Kammersängern Richard Schubert (Wien), Karl Braun und Kammersängerin Helene Wildbrunn (Berlin), sowie Wilhelm Rode (Breslau) und Sabine Kalter (Hamburg), verdienen in erster Linie genannt zu werden. Zu einem äußerst gelungenen Symphoniekonzert holte sich die Richard-Wagner-Gedächtnis-Stiftung als Dirigenten den demnächst von hier nach Graz übersiedelnden Stadttheaterkapellmeister Clemens Krauß. Dieser vielseitige Musiker, gleich trefflich als Orchesterleiter, Kammermusikspieler oder Liederbegleiter machte seinen zahlreichen Verehrern den Abschied schwer. Bruckners VII. Symphonie, sowie der Symphonische Prolog zu einer Tragödie von Reger entstanden trotz der ihnen innewohnenden enormen Schwierigkeiten in Pracht und Schönheit; einen wunderbaren Ausklang fand dieses Konzert mit der Brahmsschen Akademischen Festouvertüre. Zwei gelungene Kammermusikabende des Premyslav-Quartetts beendeten den Brahms-Zyklus dieser trefflichen Vereinigung, während Sigrid Onegin, mit Fritz Lindemann am Flügel, ihre große Künstlerschaft wieder leuchten lassen konnte. Selbstverständlich durfte Dr. Arthur Nikisch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester auch diesen Winter nicht fehlen. Hervorragende Abende in reicher Abwechslung brachte uns wieder das Konzertbüro A. Simon (A. Döring). Reiche musikalische Genüsse bot ein Abend der Kapelle der Berliner Staatsoper unter Leitung von Generalmusikdirektor Leo Blech. Der ganze Zauber der Romantik lag über Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik. Liszts blendend gespielte Préludes, sowie die „Unvollendete" von Schubert verdienen noch besonders hervorgehoben zu werden. Durch die Wunder des klassischen a cappella-Gesanges führte uns wieder einmal Meister Rüdel mit seinem einzig geschulten Berliner Domchor. Die künstlerischen Kosten der Simonschen Solistenkonzerte bestritten mit gewohntem Erfolg in erster Linie Alfred Kase, Heinrich Schlusnus, Franz Steiner, Elena Gerhardt, Maria Pos-Carloforti, Elise von Catopol, Karin Branzell, Emmi Leisner, Prof. Gustav Havemann, Prof. Waldemar Meyer, Ibolyta Gyarfas, Romuald Wikarski, Frida Kwast-Hodapp, Prof. Scharwenka, das Schumann-Trio und das Leipziger Gewandhaus-Quartett. Im Rahmen der Brüder-Vereinskonzerte ließ sich das geschätzte Mitglied der Berliner Staatsoper, Vera Schwarz, hören, die rührige Dürer-Gesellschaft brachte für klassische Feinschmecker mit Clemens Krauß am Flügel Werke von Händel, Mozart, Beethoven, Schubert usw. zur Aufführung. Unser geschätzter einheimischer Pianist Erich Rust zeigte an zwei Klavierabenden außergewöhnliches Können, selbst das Wagnis eines ausschließlichen Liszt-Abends gelang restlos. Auch Katharina Freiwald, ein Stettiner Kind, sowie die einheimischen Sängerinnen Magda Lüdtke-Schmidt, Rosa Merker, Inge Sarauw und Elisabeth Rumpel konnten sich hören lassen.

Julius Zarest.

*

Amsterdam. Der hiesige Konzertwinter stand zu einem großen Teil im Zeichen Beethovens. Im Concertgebouw gab es annähernd dreißig ausschließlich Beethoven geweihte Abende, an denen der größte Teil seines gesamten Schaffens zur Wiedergabe gelangte. Von diesem großzügig aufgebauten Beethoven-Fest war eine Hälfte der Kammermusik, die andere den Orchesterwerken und der Missa solemnis gewidmet. Künstler verschiedenster Nationalität wirkten als Solisten mit. Einen Teil der Beethoven-Konzerte dirigierte infolge langwieriger Erkrankung Mengelbergs Max Fiedler aus Essen und der zweite Dirigent des Concertgebouw, Cornelis Dopper. Die letzten Abende brachten unter Leitung Mengelbergs Höhepunkte mit der Missa solemnis und der Neunten Symphonie. Stellvertreter Mengelbergs während seiner Abwesenheit in Amerika (von Januar bis März) war Dr. Karl Muck, dessen reife Künstlerschaft hier viel Verständnis und Sympathie fand. Von übrigen Gastdirigenten seien genannt: Hermann Abendroth, Sir Edward Elgar, Arthur Nikisch, Gabriel Pierné. — Arnold Schönberg, der einige Monate in Holland lebte, dirigierte verschiedene Konzerte mit eigenen Werken, die ein ziemlich vollständiges Bild seines bisherigen Schaffens boten. Außerordentlichen Erfolg hatten, wie schon berichtet, die Gurrelieder. Bemerkenswert waren Aufführungen von Bruckners Siebenter und Achter Symphonie. Von Reger lernte man die Böcklin-Suite kennen. Interessante Novitäten waren ferner Ernest Blochs Trois poèmes juifs und Schelomo. Starken Erfolg hatte Richard Strauß' geistvolle Suite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann". Außer ihr hörte man noch sechs große Tondichtungen von Strauß, ferner neben zahlreichen klassischen Werken alle Symphonien von Brahms, Mahlers Erste, Vierte und das Lied von der Erde, die Nachtmusik aus der Siebenten und Orchesterlieder, Berlioz' Fantastique und Harold en Italie, Rachmaninoffs e moll-Symphonie, Glasunows Violinkonzert, Rimsky-Korsakoffs Klavierkonzert (cis moll), Debussys Ibéria und La mer, Werke von Schillings, Pierné, Elgar, Busoni usw. Ein ganzes Programm war den Kompositionen des vor kurzem ver-

storbenen Alphons Diepenbrock gewidmet; von anderen zeitgenössischen Holländern kamen zu Gehör Cornelis Dopper mit einem neuen Variationenwerk für Orchester, Julius Röntgen mit einer heiteren Suite und Lustspielouvertüre, Johannes Wagenaar mit der wirkungsvollen Ouvertüre Cyrano de Bergerac. Wie immer begrüßte man zahlreiche ausübende Künstler aus aller Herren Länder. C. R. M.

*

Brüssel. Die bedeutendsten Ereignisse der musikalischen Saison sind um Beethoven, Wagner und den neuesten französischen Namen gruppiert. Es herrscht eine wohlklingende, angenehme Einstimmigkeit, wenn es heißt den großen Beethoven zu feiern; alle bedeutenden Musikkreise und Anstalten lassen seine herrlichen Werke, seine sämtlichen Symphonien zu Gehör kommen. Das Kgl. Konservatorium, die Concerts populaires (Leitung Franz Rühlmann) und die Concerts Ysaye (Leitung Frank v. d. Stücken) geben ihr Bestes zur Ehre des Bonner Meisters. Für Wagner ist die Sache anders. Im vorigen Jahre hat man ihn nur in einer Provinzstadt auf dem Programm gebracht. Als „Alldeutscher" wurde er sehr bekämpft; man dachte fast ausschließlich an „Kaisermarsch", an seine Stellung in dem Krieg 1870, an seine wirklich kerndeutsche Kunst (siehe Literarische Aufsätze von Peter Cornelius) — und auch an Allzumenschliches, das leicht zu verstehen war, an das kleine, arme Belgien, das vom Einbruch des deutschen Heeres und vom Krieg im allgemeinen so viel leiden mußte. Allein ein gesundes, ruhigeres Urteil ist wieder an der Tagesordnung und einsehen muß man schließlich, daß Wagners herrliche Kunst mit den blutigen Ereignissen am Ende nichts gemein hat, und daß er schließlich in ewigem Bann nicht bleiben kann. Die musikalische Jugend besonders will und muß ihn kennen. Auch wenn am 20. Februar das Brüsseler Konservatorium in seinem dritten Abonnementskonzert bedeutende Bruchstücke aus Tristan, Parsifal und Tannhäuser wiedergab, mußte das Programm viermal vor ausverkauftem Saale unter großem Beifall wiederholt werden. Es gibt noch wohl eine Minorität, die mehr reserviert bleibt, allerdings nicht in musikalischen Kreisen. Das Orchester hat mit Begeisterung gespielt, das Publikum zugehört; die Sache ist also erledigt. Allerdings, am 28. Februar, fand bei den Besuchern der Konzerte noch ein Referendum statt: „Sind Sie für die Wiederaufnahme Wagnerscher Werke auf den Programmen der Konzerte? — Welches sind die von Ihnen bevorzugten vorgeschlagenen Stücke?" (Auf Frage 1 mit Ja oder Nein antworten.) Die nicht zurückgegebenen Bulletins galten für „Nicht gegen". Weiße Zettel für „Zurückhaltung". — Das Resultat lautete: Gegebene Zettel: 3818, zurück: 2378. Ja: 1711, Nein: 628, Weiß: 32, Nicht gültig: 7. Die Majorität ist also für. So endigte der neue Fall Wagner. — Kampf gibt es auch um neue, junge französische sogenannte Musikbolschewisten, die unter der Fahne des Erik Satie seltsame Wege wandeln. Sie nennen sich einfach die „Sechs" (les Six), sind eigentlich keine gefährliche Naturen, wenn auch ein paar gerade Natur und Persönlichkeit haben, namentlich der junge Aurie und der feinfühlige Honegger. (Sicherlich letzten Endes ein Schweizer. D. Schr.) Darius Milhaud, der Aelteste der Gesellen — wenn er ernst an die Arbeit denkt und geht — zeigt Können und gesunde, starke Gedanken. Wenn also diese junge Bewegung, die sich gegen den Impressionismus besonders sträubt, will, kann sie vielleicht noch manches gute Stück leisten. Wir kennen hier nur ihre Kammermusik und ihre ... Lieder! Ach, Herrgott — hier ruft man den heiligen einfachen Schubert an! Der möchte sie gesunden! — Die belgische Schule irret nicht auf solche Bahnen; sie bleibt kräftig, gesund, temperamentvoll und leistet Gutes, besonders in der Instrumentalmusik; die dramatische Produktion bleibt ehrenvoll, doch ist sie nicht hervorragend. — Von den modernen Fremden wird am meisten von Igor Strawinsky gehalten; der hat zwar etwas Originelles, sehr Reizvolles und Farbenreiches an sich. Sein Feuervogel, eine Musik, die zu Worten auch „getanzt" wird, ist wirklich sehr schön und deutet neue Möglichkeiten in Rhythmen und Klangkombinationen des Orchesters an. — Auf der Bühne triumphiert mit Recht der geistvolle, sprühende Falstaff Verdis, auch ein feines Meisterwerk: l'Heure Espagnole von Ravel, endlich Figaros Hochzeit, das herrliche Kunstwerk des unsterblichen Mozart — alles in tadelloser Wiedergabe. Cäcilius.

Kunst und Künstler

— Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg hat von dem Mannheimer Bankherrn Hofrat H. A. Marx eine Stiftung von 100 000 Mk. erhalten. Die Zinsen dienen der Vergrößerung der Seminarbibliothek. Auch schenkt ihr Herr Marx, der die Stiftung nach seiner in Heidelberg begrabenen Gattin, der Pianistin Hedwig Marx-Kirsch benennt, einen Teil der Musikbibliothek seiner Frau und stellt außerordentliche Zuschüsse in Aussicht. Sie sollen vor allem zur Anschaffung der wichtigsten Denkmäler dienen. (Hier ist eine ehrende Anerkennung am Platze!)

— Ein kostbares, bisher unbekannt gebliebenes Autograph des ersten großen Jugendwerkes Beethovens findet sich in dem neuen Versteigerungsverzeichnis angezeigt, das von Leo Liepmannssohn versendet wird. Es ist die 54 Seiten starke, vollständige Handschrift der Klavierstimme zum Konzerte in B dur Op. 19. Auch Nottebohm kennt die Handschrift nicht. Ihr außerordentlicher Wert liegt darin, daß die Hauptstimme fast vollständig ausgeschrieben ist. Als Schätzungswert dieser außerordentlichen Kostbarkeit sind 60 000 Mk. angesetzt.

— Wie aus Dresden berichtet wird, besteht der Plan einer Konzertreise der Dresdner Staatskapelle nach Wien und anderen deutsch-österreichischen Städten. Bemerkenswert dabei ist, daß die Leitung der Kapelle für diese Reise Generalmusikdirektor Fritz Busch (Stuttgart) übertragen wurde.

— Das Württembergische Landestheater in Stuttgart hat nach einem Theaterskandal die vielbesprochenen beiden Operneinakter von Hindemith vom Spielplan abgesetzt, ebenso das Lustspiel „Der Kuhhandel" von Hermann Essig. Intendant Kehm, Generalmusikdirektor Busch und Oberspielleiter Dr. Holl haben daraufhin um Entlassung gebeten, bleiben jedoch auf ihren Posten. Hoffentlich werden die Kokoschka-Bley-Experimente in Zukunft unterbleiben!

— Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken (Würzburg) hat mit Beginn des neuen Schuljahres vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus einen Lehrauftrag für Sologesang am staatlichen Konservatorium der Musik in Würzburg erhalten.

— Kurt Schubert wurde als Nachfolger Prof. Franz v. Hennigs als Lehrer für Klavierspiel an das staatliche Institut für Kirchenmusik in Berlin berufen.

— Camillo Hildebrand, der frühere Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin, übernimmt im Herbst die Leitung des Berliner Blüthner-Orchesters.

— Paul Grümmer, der ausgezeichnete Wiener Cellist, wurde zu einer Tournee durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika für den Anfang 1922 verpflichtet.

— Elly Ney, von der mitgeteilt worden ist, daß sie, die augenblicklich in der Schweiz konzertiert, in Neuyorker Blättern als Französin und Großnichte des französischen Marschalls Ney bezeichnet wird, sendet dem K. T. aus Zürich ein Telegramm, dessen entrüsteter Ton sie ehrt. Sie ist ein Preuße, will ein Preuße sein und steht der amerikanischen Reklame durchaus fern. Vielleicht handelt es sich auch um absichtliche Fälschung von seiten franzosenfreundlicher Blätter, die den Widerspruch der deutschfreundlichen herausfordern und dann der Künstlerin schaden wollen. Frau Ney beginnt ihre amerikanische Tournee erst im Oktober d. J. und hat, ihrer Versicherung gemäß, es sich sogar verbeten, daß sie als Gattin des Herrn van Hoogstraten als Holländerin hingestellt wird.

— Marschners eigenhändige Niederschrift seines V. Klaviertrios Op. 138 ist von Herrn Baron Dr. phil. Karl v. Vietinghoff der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek geschenkt worden.

— Die Wiener Volksoper hat neben Felix Weingartner, der als Erster Direktor bis 1927 verpflichtet ist, als Zweiten Direktor Prof. Gruder-Guntram erhalten, der an verschiedenen Theatern als Sänger und Spielleiter tätig war.

Erst- und Neuaufführungen

— Othm. Schoecks Musik zu Goethes Erwin und Elmire gelangte in Weimar zur deutschen Uraufführung. Die Inszenierung des Werkes am deutschen Nationaltheater war übel. Schoecks Musik ist lyrisch schön, aber ohne tiefere Bedeutung.

— Der gemischte Chorverein „Singkranz" in Heilbronn a. N. führte kürzlich auf dem Trappensee das Singspiel „Die Fischerin" von Goethe mit der Musik von Corona Schröter unter der Leitung von August Richard auf. Hellodernde Fackeln, deren Schein sich im Wasser malerisch spiegelte, beleuchteten den Platz am Ufer unter alten Baumgruppen: ein ungemein stimmungsreicher Hintergrund für das liebenswürdig harmlose Spiel, das bei hübscher Wiedergabe großen Beifall fand. — Die Aufführung altdeutscher Reigenlieder, von August Richard neu bearbeitet, von jungen Mädchen gesungen und getanzt, ging dem Goetheschen Singspiel voraus.

— Im Stadttheater zu Magdeburg ging Wilhelm Maukes Mimodrama „Die letzte Maske" zum erstenmal mit großem Erfolg in Szene. Die Magdeburger Tageszeitung schreibt u. a.: „Mauke müßte im Opernschaffen Großes leisten; mit diesem gewaltigen technischen wie geistigen Können dürfte man den Münchener Tondichter zu den zukunftsreichsten Erscheinungen modernen Schaffens zu zählen haben." Das Stuttgarter Landestheater und die Braunschweiger Oper haben Maukes „Thamar" zur ersten Wiedergabe angenommen.

— Bei dem Orchesterkonzert des Männergesangvereins Concordia Cannstatt wurde ein neues Violinkonzert D dur von Hugo Rückbeil (Solist: der Komponist) unter Leitung von Kgl. Musikdirektor Georg Ad. Nack zur erfolgreichen Uraufführung gebracht.

— Der Gießener Konzertverein beschloß mit einem Sonderkonzert am 15. Juni, welches Schumanns „Paradies und die Peri" in prächtiger Aufführung brachte, seine Konzertsaison. Der Chor (Akademischer Gesangverein) bot auch diesmal, trotz der akustisch schwierigen Verhältnisse der Bühnenaufstellung im Stadttheater, unter der temperamentvollen Leitung von Prof. Trautmann eine Musterleistung, wohl unterstützt von dem verstärkten staatlichen Kurorchester aus Bad Nauheim. Auch die Solisten leisteten Hervorragendes, in erster Linie die Vertreterin der Peri, Frl. Thilde Walther

(Sopran) aus Darmstadt, Frau Martha Kuhn-Liebel (Alt) aus Darmstadt, Frl. Therese Kübel (Sopran) aus Gießen, Ludwig Ruge (Tenor) aus Sondershausen, sowie Hans Niederste-Schee aus Frankfurt a. M. (Baß). Somit hatte die diesjährige, an großen Kunstgenüssen reiche Konzertsaison mit dieser wohlgelungenen Aufführung, für welche die zahlreichen Zuhörer reichsten Beifall spendeten, einen vortrefflichen Ausklang gefunden.

Vermischte Nachrichten

— Im Jahre 1913 erwarb der Berliner Lehrergesangverein die vom Kaiser gestiftete Kaiserkette als Ehrenpreis. Es ist die Frage erörtert worden, welches die Zukunft dieses Ehrenpreises sein und wem sie gehören soll. Zur Entscheidung dieser Frage hat man sich an den Kaiser gewandt. Das Antwortschreiben, das vom Generaladjutanten des Kaisers unterzeichnet ist, hat folgenden Wortlaut: „Ich beehre mich, den Empfang des geehrten Schreibens vom 15. d. M. mit Dank ergebenst zu bestätigen und dem hinzufügend zu bestätigen, daß ich nicht verfehlt habe, dessen Inhalt Seiner Majestät dem Kaiser und König vorzutragen. Seine Majestät steht auf dem Standpunkt, der Berliner Lehrergesangverein hat sich die Kaiserkette 1913 ersungen und bleibt im Besitze des Preises so lange, bis ein neuer Gesangwettstreit durch einen neuen Kaiser ausgerufen wird, um den Preis alsdann zu verteidigen oder neu zu erringen."

— Aus Bonn wird dem „Reichsboten" geschrieben: Die Franzosen feierten den 100. Todestag Napoleons I. — die „Republik" verherrlichte ihren „Kaiser". Die Bürgerschaft Bonns, die gut deutsch gesinnt ist, beteiligte sich trotz der gütigen Einladung der Franzosen in keiner Weise an den Veranstaltungen. Um so empörter sind die Bonner über das Verhalten der Stadtverordneten und des Oberbürgermeisters Bottler, die zuließen, daß das städtische Orchester unter Leitung des „Königl." Musikdirektors Sauer die künstlerischen Kosten eines Musikabends bestritt, obendrein mit einer Aufführung der „Eroica". — Keiner, der soviel Rückgrat hatte, den Franzosen ein Nein entgegenzusetzen! Der „General-Anzeiger für Bonn und Umgegend" vergaß sich soweit, daß er eine begeisterte Kritik des Napoleon-Konzertes brachte! — Beim Hochamt in der katholischen Münsterkirche sang der deutsche Münsterchor — eine deutsche Musikalienhandlung gab sich für den Kartenverkauf her! — Wie sollen wir hier das Deutschtum aufrechterhalten, wenn unsere leitenden Stellen eine derartige Schlappheit an den Tag legen?! Ja, sie zeitigt Charaktere, unsere glorreiche Republik!

— Der Deutsche Musikerverband bittet um Aufnahme folgender Zeilen: In Heft 16 der N. M.-Z. vom 21. Mai d. J. ist eine Notiz enthalten, die sich mit dem Deutschen Musikerverband bezw. mit der durch den ehemaligen Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes, Herrn Cords, herbeigeführten Zersplitterung der Musikerschaft beschäftigt. Die in der Notiz aufgestellte Behauptung, daß größere Mitgliederkreise unseres Verbandes nach Lösung ihrer Zugehörigkeit zu unserem Verbande drängen, müssen wir als unwahr bezeichnen, da uns bisher Austrittserklärungen in irgendwie nennenswertem Umfange überhaupt nicht zugegangen sind, und uns auch aus dem Kreise unserer Mitglieder bisher keinerlei Mitteilung gemacht worden ist, die auf eine Stimmung derart, wie sie in der Notiz geschildert wird, schließen lassen könnte. Wir haben in unserer Deutschen Musiker-Zeitung bereits Stellung zu der Notiz genommen.

— Herr R. Querne, korr. Mitglied des Kunstausschusses des D. M.-V. in Berlin, bittet um folgende Berichtigung: In der im Heft Nr. 15 vom 4. Mai 1921 unter „Erst- und Neuaufführungen" angeführten Kritik ist Herr Mischa Szenkár als I. Kapellmeister des Saarbrücker Schauspielhauses angeführt worden. Dies entspricht nicht den Tatsachen. Als I. Kapellmeister fungiert Herr H. Leger, Herr M. Szenkár dagegen als Solorepetitor.

* * *

Zu unseren Bildern. Das unserer heutigen Ausgabe beigegebene Bild Markus Kochs folgt den Ausführungen, die das Heft 17 der N. M.-Z. über den Münchener Künstler brachte.

* * *

Unsere Musikbeilage. Den Komponisten des c moll-Präludiums für Harmonium, den Berliner Organisten Willy Jaeger, haben wir unseren Lesern bereits früher vorgestellt. Wir hoffen, daß das kleine, ernste und gut gearbeitete Stück willkommen sein werde. — Der Freiburger Julius Weismann, von dem wir zu unserer Freude ein kleines, nicht ganz leicht wiederzugebendes Lied veröffentlichen können, hat sich allmählich mehr und mehr Boden in Deutschland gewonnen. Unsere Absicht, dem Liede eine größere Abhandlung über den badischen Meister beigeben zu können, hat sich leider nicht verwirklichen lassen. Vorläufig machen wir unsere Freunde, die Weismanns feine und geistvolle Musik noch nicht kennen, im allgemeinen auf sie aufmerksam. Sie erschließt sich nicht immer rasch, vermag aber, ist das Verständnis für sie erst geweckt, dauernd zu fesseln.

Schluß des Blattes am 16. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 7. Juli, des nächsten Heftes am 21. Juli.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Klaviermusik.

Jordan, Sverre, Op. 13: Fiebergedichte, Klavierauszug. 14 Mk. Leuckart, Leipzig.

v. Dohnányi, Ernst, Op. 29: Variationen über ein ungarisches Volkslied. Rozsavölgyi és társa Kiadása, Budapest.

Graener, Paul, Op. 53: Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und eine Altstimme. 10 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Neal, Hch., Op. 80: Zwölf Ausdrucksspiele für den Klavierunterricht. 3 Mk. Neal, Heidelberg.

Hindemith, Paul, Op. 12: Mörder, Hoffnung der Frauen, Klavierauszug. Schotts Söhne, Mainz.

— Op. 20: Nusch-Nuschi, Klavierauszug. Ebenda.

Kaun, Hugo: Oster- und Wandervogellied, Klavierauszug. 6 Mk. Zimmermann, Leipzig.

— Op. 109: Heimat, Klavierauszug. 12 Mk. Ebenda.

Niemann, Walter, Op. 82: Schmetterling. 3 Mk. Eulenburg, Leipzig.

Kienzl, Wilh., Op. 98: Die Jungfrau u. die Nonne, Klavierauszug. 9 Mk. Zimmermann, Leipzig.

Schmitt-Köhler, Op. 24: Ausgewählte Etüden zum Transponieren. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 20

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.—.

Inhalt:

Die Donaueschinger Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst.

Während heute auf den Gebieten der bildenden Künste, der erzählenden, lyrischen und dramatischen Literatur allenthalben ein lebhafter Streit um die Neuerscheinungen ausgefochten wird, hat der junge Tondichter gegen starke Widerstände aller Art zu kämpfen, um überhaupt die Möglichkeit zu erlangen, sein Werk vor der Oeffentlichkeit zur Diskussion zu bringen. — Die vermittelnden Organe, die reproduzierenden Künstler und die Verleger, deren der schaffende Musiker bedarf, um zur Mitwelt sprechen zu können, versagen heute, da sie selbst in Notlage sind, in den meisten Fällen dem noch nicht bekannten Komponisten ihre Mithilfe.

Aus der Erwägung heraus, auch ihrerseits in bescheidenem Maße für die Förderung des musikalischen Nachwuchses eintreten zu können, ist die „Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen" dem Gedanken näher getreten, durch eine musikalische Sonderveranstaltung, die dem Schaffen ausschließlich noch unbekannter oder umstrittener schöpferischer musikalischer Talente gewidmet sein soll, den Jungen den Weg zur Oeffentlichkeit ebnen zu helfen. Diesem Gedanken soll erstmals in diesem Jahre Verwirklichung gegeben werden, nachdem das Unternehmen von unsern führenden Musikpersönlichkeiten mit warmer Sympathie begrüßt, in weitesten Kreisen mit Wohlwollen aufgenommen worden ist und einen hochherzigen Gönner gefunden hat.

Wenn diese „Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst" in dem kleinen Schwarzwald-Städtchen Donaueschingen ihre Stätte finden sollen, so ist diese Einrichtung — an deren Wiederholung gedacht wird — hier kein einem kulturfremden Boden künstlich eingepflanztes Reis, sondern das Unternehmen knüpft an die künstlerischen Ueberlieferungen einer Stadt an, in der seit 150 Jahren ein Fürstenhaus ein hochstehendes geistiges und künstlerisches Leben hat bodenständig werden lassen.

Als Leitsatz galt, durchaus unparteiisch und unbeeinflußt die Auslese aus den Eingängen vorzunehmen. Maßgebend für die Aufnahme in das Programm waren allein der innere Gehalt der Werke, die Stärke der künstlerischen Schöpferkraft, gleichviel aus welchem Boden der Tondichter seine Kräfte gezogen hat, gleichviel welcher Sprache er sich zum Ausdruck seines Fühlens bedient. Der Nachdruck wurde darauf gelegt, für noch nicht oder wenig bekannte Begabungen Aufmerksamkeit zu wecken; reife Werke schon eingeführter heute schaffender Tondichter wurden zurückgestellt zugunsten junger, aufstrebender Komponisten, ob auch deren Schaffen heute vielleicht noch mehr Verheißung als Erfüllung bedeutet.

Heinrich Burkard **Eduard Erdmann** **Joseph Haas**

Protektor: Fürst zu Fürstenberg.

Ehrenausschuß:

Ferruccio Busoni, Siegmund von Hausegger, Arthur Nikisch, Max von Pauer, Hans Pfitzner, Franz Schreker, Richard Strauß.

Mitwirkende u. a.:

Anna Kämpfert (Sopran), Kath. Bosch-Möckel (Geige), Ed. Erdmann, Max von Pauer, Rud. Peters, Walter Rehberg (Klavier), Phil. Dreisbach (Klarinette), das Havemann-Streichquartett.

I. Konzert: Sonntag, den 31. Juli vorm. 11 1/2 Uhr. Alois Hába, Streichquartett. Karl Horwitz, Lieder. Ernst Krenek, Serenade für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello.

II. Konzert: Sonntag, den 31. Juli abends 8 Uhr. Franz Philipp, Klavierquartett. Arthur Willner, „Von Tag und Nacht", Fugen für Klavier. Philipp Jarnach, Streichquintett.

III. Konzert: Montag, den 1. August abends 8 Uhr. Rudolf Peters, Violinsonate. Alban Berg, Klaviersonate. Paul Hindemith, III. Streichquartett.

Musikgeschichtliches aus Donaueschingen.

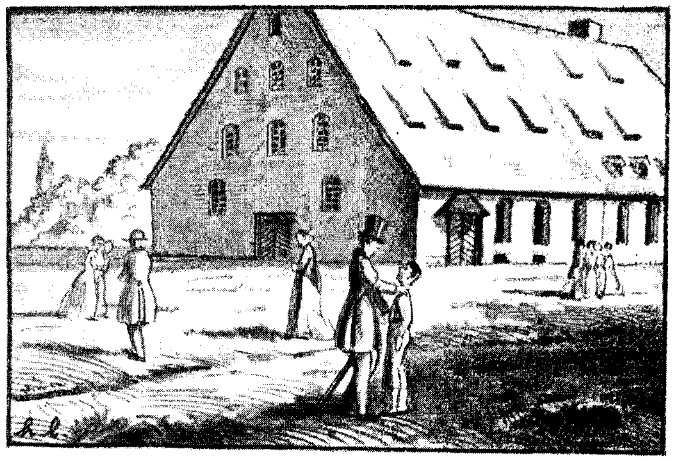
Von Heinrich Burkard (Donaueschingen).

Wenn auch musikalische Interessen der Mitglieder des Hauses Fürstenberg schon frühe bezeugt sind, beginnt ein eigenkräftiges, intensives Musikleben in Donaueschingen doch erst bodenständig zu werden, als nach dem Erlöschen der Meßkircher Linie (1744) der Marktflecken Donaueschingen zur Residenzstadt erhoben, zum Mittelpunkt der Fürstenbergischen Lande wurde.

Es ist Fürst Josef Wenzel (1762—1783), ein wahrer Kunstfreund und auf Klavier und Violoncello selbst ausübender Musiker, der die vorhandene Kammermusik zu einer zwar noch bescheiden besetzten, aber zur Bewältigung ihrer Aufgaben ausreichenden Hofkapelle ausbaute.

Der Ruf des musikliebenden Fürstenhauses zog schon den zehnjährigen Mozart an die Donauquelle. Die Mozarts, Vater Leopold, Wolfgang und Nannerl, kehrten auf der Rückreise vom Haag nach Salzburg im November 1766 neun Tage in Donaueschingen an. Hier traf die Künstlerfamilie einen alten Bekannten, der wohl ihren Besuch veranlaßt hatte, den Fürstlichen Kammerdiener Sebastian Winter, der 1764 aus Paris, „allwo er bei den berühmten Mozard in Diensten stand“, für die regierende Fürstin Josefa, die Gemahlin Josef Wenzels, nach Donaueschingen berufen worden war. Die wohlwollende Aufnahme, die Begeisterung für ernste Kunst, die die Familie hier fand, führte zur Fortdauer persönlicher, wenn auch nur brieflicher Beziehungen. Wiederholt gehen die neuesten Werke Wolfgangs zu allererst nach Donaueschingen. 1786 macht er dem Fürsten den Antrag, „eigenst nur für Ihren Hof von mir gesetzte Stücke“ liefern zu wollen; gleichzeitig spricht er die Hoffnung aus, bald selbst wieder in die kleine Fürstenresidenz kommen zu können, um „mich noch lebhafter der vielen gnaden, so ich in meinen jüngeren Jahren an ihrem Hofe genossen, zu erinnern, welche ich in meinem Leben nie vergessen werde.“ Wenn es auch nicht mehr zu einem Besuche kam, so wirkte Mozarts Persönlichkeit durch seine Kunst doch weiter. Mozart war der bevorzugte Komponist auf der Bühne und im Konzertsaal. Das ganze Donaueschinger Musikleben ist durchleuchtet von seinem Genius.

Auch der dramatischen Kunst, die bisher mehr gelegentlich und im engeren Hofrahmen gepflegt wurde, errichtete Fürst Josef Wenzel ein Heim, das Fürstliche Hoftheater. Hier ging die sich aus der Hofgesellschaft und Angehörigen der Beamten- und Dienerschaft zusammensetzende „Schauspiel-Liebhaber-Gesellschaft“ ihren theatralischen Neigungen mit Liebe und Eifer nach. An der Spitze der Kunstfreunde stand das Fürstenpaar selbst, das die Pflege von Musik und Theater nicht der Mode zuliebe oder als unterhaltende Spielerei ohne innerliche Anteilnahme betrieb, sondern aus einem wirklichen Herzensbedürfnis heraus ein hochstehendes künstlerisches Leben schuf, an dem sich das



Außenansicht des ehem. Fürstl. Hoftheaters.

Fürstenhaus selbst in inniger Verehrung der Musik und Dichtkunst ernsthaft beteiligte. — Der wohlgeschmückte Kunsttempel bot auch der Kunst der unstet von Ort zu Ort ziehenden deutschen Schauspiel-Gesellschaften eine begehrte Stätte.

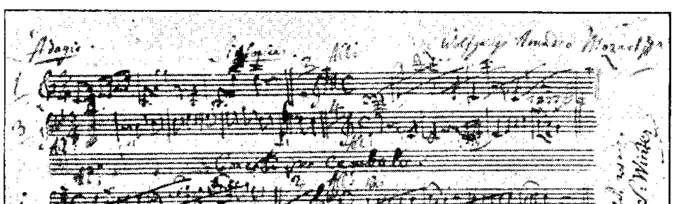
Eine solche, die Truppe des Schauspielers Grimmer, brachte 1778/79 eine Reihe von Vaudevilles und Possen mit Musik auf die Bühne. Darunter war auch „ein mit den artigsten Verwicklungen versehenes, und mit vollkommener Lustbarkeit angefülltes, extra wohl ausgearbeitetes von Herrn von Kurz verfertigtes Lust- und Singspiel, in Versen und drey Aufzügen genannt: Le diable boiteux, oder Der hinkende Teufel. Die Musik ist von dem berühmten Herrn Hayden.“ Der „Hinkende Teufel“, auch „Neue krumme Teufel“, ist die — heute verlorene — erste musikalische Bühnenschöpfung Josef Haydns, mit der er 1751 als Jüngling in Wien erstmals vor eine größere Oeffentlichkeit getreten war.

1780 führte die Schauspiel-Liebhaber-Gesellschaft das durch Mozarts musikalische Einkleidung uns noch bekannte heroische Drama von Gebler auf „Thamos, König von Aegypten“. Die musikalische Beisteuer zu der Donaueschinger Aufführung des Dramas rührte von dem Mitglied der Schauspiel-Liebhaber-Gesellschaft Hofkammerexpeditor Wernhammer her, der später noch mehrfach mit Gelegenheitskompositionen hervortrat.

Im Repertoire der deutschen Bühnen nahm natürlich die italienische Oper, die damals noch den Geschmack des Publikums tyrannisierte, einen breiten Raum ein. Wir treffen auf dem Spielplan des Fürstlichen Hoftheaters fast alle bedeutenden Vertreter der welschen musikalischen Bühnenkunst: Agosti (Das Herbstabenteuer), Cimarosa (Der Schmaus), Dalayrac (Die beiden Savoyarden, Die Wilden), Duni (Das Milchmädchen), Gazaniga (Das Serail des Osmanen), Grétry (Zemire und Azor, Die Freundschaft auf Probe), Guglielmi (Robert und Kalliste), Martin (Lilla, Der Baum der Diana), Paesiello (Das Mädchen von Frascati, Die eingebildeten Philosophen, Die schöne Müllerin, Nina), Philidor (Der Deserteur), Pizzini (Der großmütige Seefahrer, Die Nacht), Sacchini (Die Kolonie), Salieri (Die Höhle des Trophon, Der Talisman), Sarti (Zwischen zwei Streitenden zieht ein dritter den Nutzen).

Daneben aber fand am Fürstenbergischen Hofe, wo man immer stark deutsch fühlte, auch das eben erst aufblühende deutsche Singspiel und die sich daraus entwickelnde deutsche komische Oper gastliche Aufnahme. Hillers „Liebe auf dem Lande“, „Lottchen am Hofe“, „Erntekranz“, Goethe-Andrés (auch Goethe-Schweitzers) „Erwin und Elmire“ wurden mit Entzücken aufgenommen, und diese „Operetten“ teilten ihre Beliebtheit nur mit den Singspielen von Dittersdorf.

Dittersdorfs köstlicher „Doktor und Apotheker“ hielt noch im Jahre der Wiener Erstaufführung (1786) seinen bejubelten Einzug im Fürstlichen Musentempel. Immer wieder in den nächsten Jahren erscheint diese Oper auf dem Spielplan mit desselben Komponisten „Liebe im Narrenhaus“, „Hieronymus Knicker“, „Der Schiffspatron“, „Das rote Käppchen“, „Betrug durch Aberglauben“. Von der bevorzugten Stellung Dittersdorfscher



Verzeichnis seiner neuesten Werke, das Mozart 1786 nach Donaueschingen schickte.

Musik auch im Konzertsaal sprechen die zahlreich erhaltenen handschriftlichen Symphonien, deren besondere Beliebtheit bei Serenissimus durch häufige Bleistiftvermerke bezeugt wird: „Seren. Menuette favorite“, „Bella, bella, soperba“ u. ä.

1785 kommt auch die natürlich aus dem Singspiel erwachsene erste deutsche National-Oper, Mozarts „Entführung aus dem Serail“, auf die Donaueschinger Bühne. Sie fand so großen Beifall, daß sie in der Folge immer wieder gegeben, zur meistgespielten Oper wurde. Im nächsten Jahre begegnen wir Mozart wieder in „Figaros Hochzeit“, 1791 folgt des Meisters „Cosi fan tutte“ als „Schule der Liebhaber“, 1795 die „Zauberflöte“ (die Aufführung von „Don Juan“ und „Titus“ blieb der zweiten Blütezeit des Fürstl. Hoftheaters vorbehalten).

Ein großes „Melodrama mit neuen Verzierungen / kostümmäßiger Kleidungstracht / und trefflicher Musik begleitet / mit Pantomimen / karakteristischen Tänzen und Chören vermischt“, „Ino und Athamas“ von J. Fr. Reichardt ergötzt 1787 die Zuschauer; Wranitzkys „Oberon, König der Elfen“ geht mit seinem Zauberspuk über die Bretter.

Auch dem Ballett öffnen sich die Tore. Es ist besonders die längere Zeit gastierende Theatergesellschaft Koberwein, die mit diesem Kunstzweig die Schaulust befriedigt. Die harmlose, gefällige Musik zu den von dieser Truppe zahlreich, gewöhnlich als Anhängsel an Opern, gegebenen pantomimischen Balletts, rührte von ihrem Mitglied Horscheldt her.

Ein besonders bemerkenswertes Ereignis ist die Aufführung einer der sonst wenig über ihren Entstehungsort Esterhaz hinausgekommenen Bühnenschöpfungen Josef Haydns: „Der Ritter Roland. Eine heroisch-komische Oper in drey Aufzügen. Musik von Herrn Josef Haydn. In Mannheim. Aus dem Italiänischen übersetzt.“ Von dieser Oper, die erstmals 1793 zur Darstellung kam und da, wie auch bei wiederholten späteren Aufführungen großen Beifall fand, wurde in Donaueschingen auch ein Textbuch gedruckt.



Konradin Kreutzer.
(Aus „Gesch. d. F. F. Hoftheaters“.)

1783 hatte das Kunstleben der Residenz einen schweren Verlust durch den Tod Josef Wenzels erlitten. Aber auch sein Nachfolger, Fürst Maria Josef Benedikt, von dem berichtet wird, daß er noch während seiner letzten Krankheit jede schmerzensfreie Stunde am Klaviere zubrachte, war ein eifriger Förderer der Künste. Unter ihm ging der schon lang gehegte Wunsch nach Vergrößerung der Hofbühne in Erfüllung. Die Erweiterung des Opernrepertoires brachte auch eine Vergrößerung der Hofkapelle und des Gesangpersonals mit sich. 1786 wurden für die männlichen Hauptrollen zwei Berufssänger eingestellt, die „Kammersänger“ Walter und Weiß. Das Orchester erfuhr eine wesentliche Vermehrung. Von besonderer Bedeutung wurde die Berufung des Kapellmeisters von Hampeln zum Direktor der Hofmusik.

Karl Josef von Hampeln hatte in seiner Geburtsstadt Mannheim seine musikalische Erziehung genossen. Als Jüngling schon gehörte er der Münchener Hofkapelle in geachteter Stellung an. Mit 24 Jahren kam er nach Donaueschingen, das 15 Jahre lang seine Wirkungsstätte als „Musikintendant“ und „Fürstlicher Rat“ wurde. 1805 ging er an den Hof nach Hechingen, von dort 1811 als Kgl. Musikdirektor nach Stuttgart, wo er 1834 starb.

Hampeln war ein Mann von hoher musikalischer Allgemeinbildung, ein geschätzter Virtuose auf der Violine; „sein Spiel war fertig und geschmackvoll; er hatte einen kräftigen und dabei angenehmen Ton, einen sicheren Bogenstrich und einen runden, reinen und deutlichen Vortrag; besonders geschätzt war er als Quartettspieler, und wirklich mag auch sein Vortrag der Quartette von Mozart und Haydn das Meiste zu seinem Ruf beigetragen haben“. Hampeln betätigte sich auch kompositorisch, hauptsächlich für die Geige. Durch den Druck bekannt geworden ist ein Violinkonzert in Es dur und eine konzertierende Symphonie für 4 Violinen mit Orchester. 1796 erschien er als Bühnenkomponist auf dem Fürstl. Hoftheater mit der Musik zu einer Idylle von Auffenberg „Das Glück ländlicher Liebe“, 1801 mit einem Singspiel „Das Wiedersehen“. In seine Donaueschinger Zeit fällt auch seine Verehelichung mit der Tochter des als Hauptvertreter der „Mannheimer-Schule“ musikgeschichtlich wichtigen Ignaz Holzbauer.

Nach dem „Hochfürstlich-Fürstenbergischen Staats- und Adressekalender“ von 1790 bestand die Hofkapelle aus 22 Mitgliedern. Dem „Musikintendanten“ standen zur Seite der „Direktor“ Wenzel Nördlinger und der „Klaviermeister“ Sixt, der die Opernproben, die gewöhnlich nachmittags im Kabinette der Fürstin abgehalten wurden, vom Flügel aus dirigierte.

Johann Andreas Sixt, gebürtig aus Geißlingen, war von Wien, wo er von Mozart zur Komposition ermuntert worden sein soll, nach Donaueschingen gekommen. 10 Jahre etwa wirkte er hier und ging dann als Münsterorganist nach Straßburg, wo er zu hohem Ansehen gelangte. Er wird als „einer der trefflichsten Orgelspieler Frankreichs und Deutschlands“ gerühmt.

Als Mitglied der Hofkapelle, als Violoncellist, wird auch der „Kompositeur“ Josef Fiala erwähnt. Fiala, geb. 1751 zu Lochwitz (Böhmen), war am Salzburger und Wallersteiner Hofe tätig und machte dann ausgedehnte Kunstreisen, bis er 1777 wieder eine feste Anstellung in der Hofkapelle in München annahm. Dort lernte ihn als Tonschöpfer Mozart schätzen, der ihm das Zeugnis ausstellte: „er hat sehr gute Gedanken“. Mozart war es auch, der 1786 den Stellungslosen zu sich nahm und sich allerorten für ihn verwendete, „um ihm Brot zu verschaffen“. — Fiala war ein ausgezeichneter Virtuose auf der Oboe und dem Violoncello. Auch wird er der beste lebende Gambist genannt. Er scheint Ende der 90er Jahre nach Donaueschingen gekommen zu sein, wo er sein Leben 1816 beschloß. Fiala war ein beachtenswertes schöpferisches Talent, dessen Schreibweise sich von der Flachheit der damaligen Durchschnittsliteratur durch selbständige Haltung und gediegene, immer interessante Arbeit vorteilhaft auszeichnet. Von seinen Werken sind in der Fürstlichen Hofbibliothek heute noch erhalten: 23 Divertimenti für Bläser, 1 Konzert für Violoncello, 6 Symphonien, 2 Klaviersonaten und eine dem Fürsten Karl Joachim gewidmete „Hochfeyerliche Messe“.

Nach zeitgenössischen Quellen stand damals auch Franz Neubauer in fürstlichen Diensten (aus den Akten läßt sich seine Zugehörigkeit zur Hofkapelle zwar nicht nachweisen, doch ist aus dem Vorhandensein seiner Kompositionen unter den Hofkapellmusikalien aus jener Zeit eine persönliche Berührung mit Donaueschingen anzunehmen). Neubauer hätte Bedeutendes leisten können. Seine Werke zeigen eine außergewöhnliche Begabung, die aber nicht zu sorgfältiger, ausgereifter Arbeit kam. Sein unstetes Bohemeleben brachte ihn schon 1795 ins Grab, „da ihm der Rebensaft schon nicht mehr genügte, und er in dessen Ersatzmann, dem Branntwein, den höchsten Genuß fand“.

Von sonstigen Donaueschinger Musikern sei wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik noch der Musikpräzeptor und Violoncellist Kefer genannt.

Im Konzertsaal wurde hauptsächlich die süddeutsche symphonische und kammermusikalische Literatur gepflegt. Neben den Großmeistern Haydn und Mozart und kleineren Geistern wie



Johann Wenzel Kalliwoda.
(Aus „Gesch. d. F. F. Hoftheaters“.)

Dittersdorf, Gossec, Rosetti spielte man die „Mannheimer“, die Vertreter der Wiener Schule und dann alle jene unzähligen Symphonienschreiber, die heute vergessen sind, die im Musikleben ihrer Zeit aber eine bedeutende Rolle spielten.

Vergegenwärtigt man sich den Zeitpunkt, zu welchem die Instrumental- und Bühnenkunst jener Epoche nach Donaueschingen gelangte, so muß es auffallen, wie rasch die neuesten Erzeugnisse in dieses doch abgelegene Städtchen kamen. Eine Erklärung liegt in den Beziehungen der Fürstenberger zur auswärtigen musikalischen Intelligenz und zu den führenden Musikzentren. Vornehmlich zu Mannheim, das in jener Zeit die bedeutendste Kultstätte für Instrumentalmusik und Theater war, und wohin 1792 die Fürstin Maria Antonia die beschwerliche Fahrt nicht gescheut hatte, um sich vom neuesten Stand der Theaterkunst persönlich ein Bild zu machen.

Der Hof unterhielt dauernde Beziehungen mit den Musikverlegern. Oft ließ man sich die neuesten Schöpfungen von den Komponisten selbst kommen. So schickt z. B. Holzbauer 1780 aus Mannheim von eigenen Werken für den Erbprinzen Josef Maria Benedikt eine Szene für Sopran, Arie oder Rondo für Sopran, zwei Klavierkonzerte, fünf Quintette und eine Sonate mit Violine oder Flöte. Von Mozart haben wir schon erwähnt, daß er neue Kompositionen frisch von der Feder weg nach Donaueschingen sandte. Auch von Josef und Michael Haydn suchte man das Neueste direkt zu beziehen. In einem Brief an Sebastian Winter vom Jahre 1785 verspricht Michael Haydn neue Konzerte und gibt die Zusicherung, „wenn vom Wiener Heyden, oder von mir etwas ans Taglicht kommen sollte: Denselben dieses bald möglich mitzutheilen. Was aber meinerseits, wegen meinem Alter nicht zu hoffen ist, denn die Laufbahn ist vollendet“.

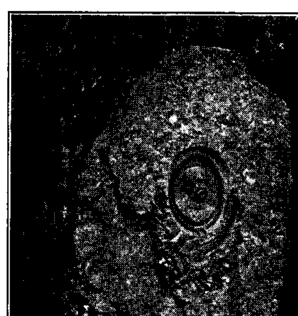
In Trauer wurden die Donaueschinger Kunstfreunde 1796 versetzt durch den Tod des Fürsten Josef Maria Benedikt. Aber auch der Nachfolger Karl Joachim schenkte den künstlerischen Bestrebungen seine Teilnahme und Unterstützung. Als denkwürdigstes Ereignis jener Zeit ist die wohl erste reichsdeutsche Aufführung von Josef Haydns „Schöpfung“ unter Mitwirkung von Sängern aus Hüfingen vom 20. April 1800 zu verzeichnen.

Neu auf die Bühne kamen um die Jahrhundertwende: Johann Andrés Oper „Der Töpfer oder Die sanfte Frau“, Wenzel Müllers Lieder- und Zauberspiele: „Das neue Sonntagskind“, „Kasperl, der Fagottist oder Die Zauberzither“ und „Das Sonnenfest des Brahminen“; von Ferd. Paer vier Bühnenwerke: „Die Tänzerin aus Liebe“, „Camilla“, „Ginevra Amieri“ und „Die Räuberhöhle“.

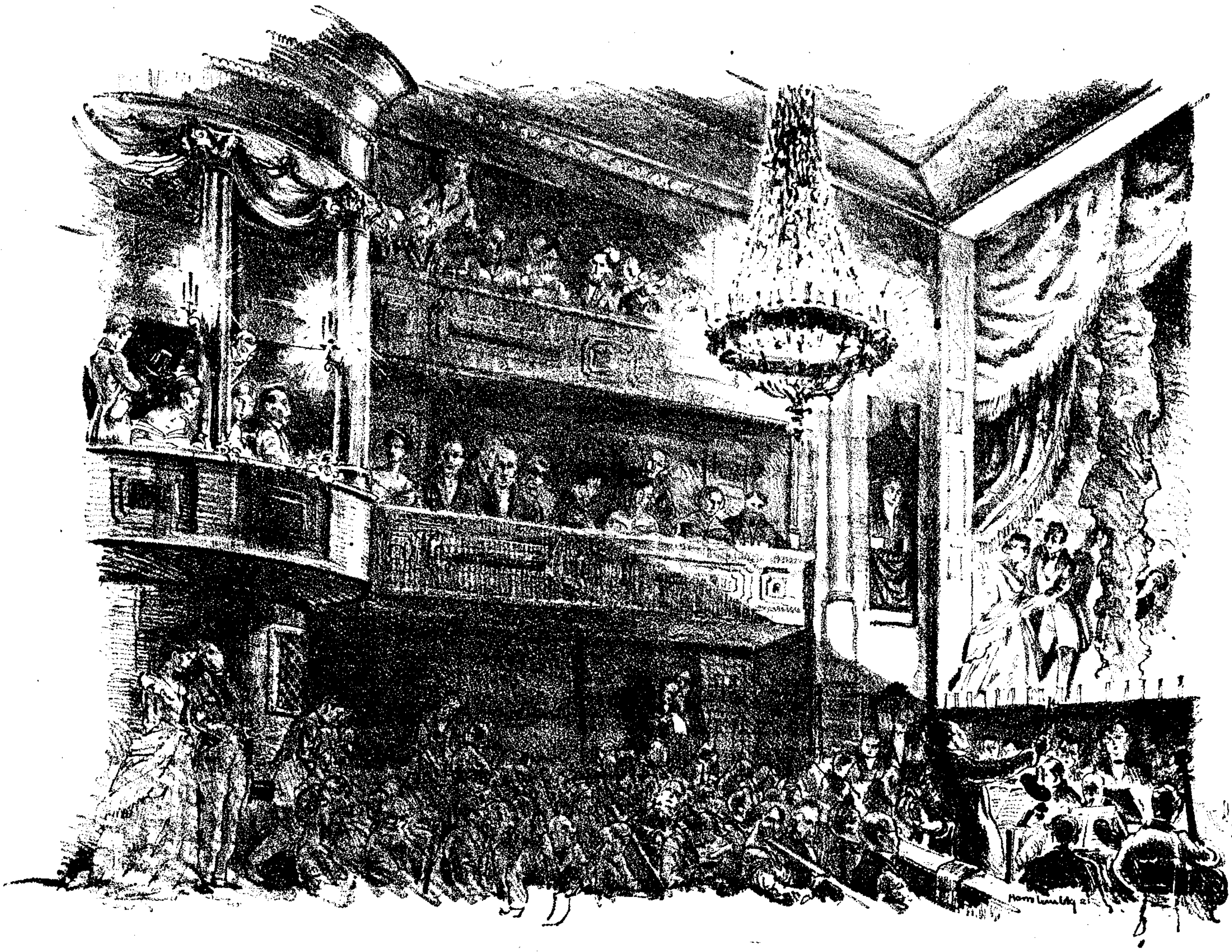
Im allgemeinen war jene Zeit den Musen nicht günstig. Die unsicheren politischen Verhältnisse brachten es mit sich, daß im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, besonders als 1805 Hampeln ging, das Kunstleben langsam abstarb. Die Theateraufführungen beschränkten sich hauptsächlich auf Vorstellungen an Gedenk- und Festtagen des Hofes. Von 1812—1817 war der Musentempel geschlossen.

Eine neue Blütezeit brach an, als Karl Egon II., ein Fürst von hohen Geistesgaben, 1817 die Herrschaft übernahm. Als Leiter seiner Hofmusik berief er den damals schon in weiten Kreisen bekannten Liedersänger und Opernkomponisten Konradin Kreutzer. Kreutzer, 1780 in der eine halbe Stunde Weges von Meßkirch gelegenen Talmühle, einem Fürstenbergischen Erblehen, geboren, hatte 1812 in Stuttgart seine erste Anstellung als Kgl. Württembergischer Hofkapellmeister gefunden. 1817 berief ihn Fürst Karl Egon zur Leitung seiner Kapelle nach Donaueschingen. Vor Antritt seines neuen Amtes wurde ihm vom Fürsten ein ausgedehnter Urlaub zur Aufführung seiner neuesten Oper „Orestes“ und zu einer Kunstreise gewährt. Sein Einzug in Donaueschingen verzögerte sich bis zum 20. September 1818, nachdem er von Augsburg aus noch Grillparzer um ein Opernlibretto gebeten hatte, „daß ich mich den Winter hindurch in meinem einsamen Donaueschingen damit und stets mit Ihnen im Geiste beschäftigen könnte.“ Der „in Erwägung der ausgezeichneten musikalischen Kenntnisse und der Vortrefflichkeit der Compositionen“ mit 1500 fl. und mancherlei Vergünstigungen angestellte Hofkapellmeister fand bei seiner ersten und vornehmsten Aufgabe, der Reorganisation der Hofkapelle, weitreichende Unterstützung durch seinen fürstlichen Gönner. Orchester- und Sängerpersonal erfuhren eine wesentliche Vermehrung. Zum Ausbau der Kapelle durfte sich Kreutzer tüchtige Musiker aus seinem früheren Wirkungskreis in Stuttgart herbeiziehen. Von eigenen Bühnenwerken brachte Kreutzer in Donaueschingen zur Aufführung: „Die Alpenhütte“, „Die zwei Worte oder die Nacht im Walde“ und „Aesop in Lydien“. Kreutzers Stellung als Fürstenbergischer Hofkapellmeister bot des Günstigen viel. Er hatte ein bedeutendes Gehalt, für Kunstreisen war ihm ein jährlicher Urlaub von zwei bis drei Monaten gewährt, der Fürst und die Fürstin (Amalie, geb. Prinzessin von Baden) zeichneten ihn in jeder Weise aus. Wir verdanken dieser Zeit eine Reihe seiner glücklichsten Eingebungen. Außer dem für die Milder-Hauptmann geschriebenen Monodrama „Cordelia“ stammen aus jenen Tagen Kreutzers „Lieder und Gesänge aus Goethes Faust“, das Te deum, eine achtstimmige Messe für Männerstimmen, sieben für Hoffeste komponierte Kantaten, ein Septett, ein Quartett für Klarinette, Violine, Viola und Cello, Chöre und Lieder. — Trotz aller Annehmlichkeiten, die Kreutzer in Donaueschingen genoß, fühlte er, der vorher in Stuttgart in bedeutend größeren Verhältnissen gelebt hatte, sich auf die Dauer von seinem Wirkungskreis nicht befriedigt. Sein künstlerischer Ehrgeiz, genährt durch große Erfolge auf häufigen Kunstreisen, trat in ein Mißverhältnis zur Enge seiner Donaueschinger Umwelt. Als sich ihm 1821 die Stelle eines Kapellmeisters am Kärntnertor-Theater in Wien bot, erbat er seine Entlassung.

Kreutzers Erbe trat Johann Wenzel Kalliwoda an. 1801 in Prag geboren, war Kalliwoda schon in jungen Jahren als Violinist ein geschätztes Mitglied des Prager Theater-Orchesters geworden. — Der neue Fürstliche Hofkapell-



Kalliwoda-Denkmal.
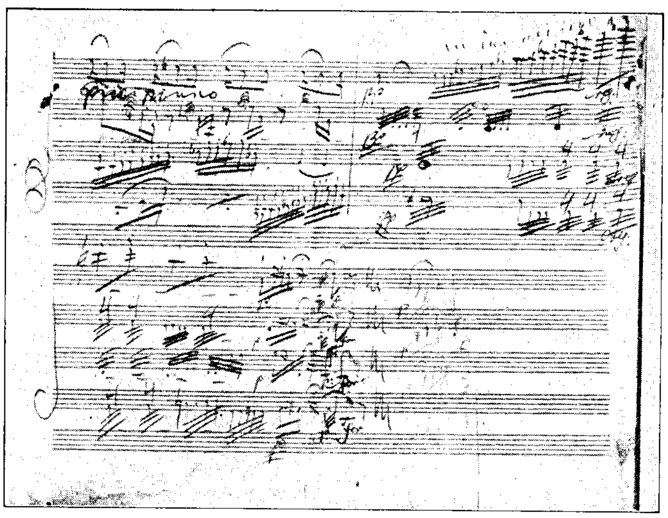


Innenansicht des ehem. Fürstlichen Hoftheaters zu Kalliwodas Zeit.
Lithographie von Hans Lembke.

meister hatte durch rastlose Arbeit das durch die ausgedehnten Urlaubsreisen seines Vorgängers in den letzten Jahren sichtlich erlahmte Orchester bald wieder auf der Höhe. Unter seiner Leitung gelangte in der Folgezeit so ziemlich die ganze bedeutendere Bühnenproduktion in Donaueschingen zur Wiedergabe. Auch dem Konzertsaal kamen Kalliwodas Dirigententugenden, seine tatkräftige Energie, seine umfassende musikalische Bildung zugute. Durch seine Vermittlung wurden den Musikfreunden die Meisterwerke der klassischen Literatur, wie auch das Beste der Produktion der Zeit bekannt. Der Ruf Donaueschingens als Musikstadt zog die namhaften Virtuosen an die Donauquelle. Ein besonderes Ereignis bildete der Besuch Franz Liszts, der im November 1843 auf der Fahrt von Hechingen nach Karlsruhe einige Tage in Donaueschingen ankehrte. Liszt dirigierte im Theater einige Stücke eigener Komposition und versetzte durch sein Klavierspiel seine Zuhörer in einen Taumel des Entzückens, das den Höhepunkt erreichte bei dem Vortrag von Schuberts „Erlkönig". — „Das letzte Stück, das er hier vortrug," notierte die Fürstin Amalie in ihrem Tagebuche, „war das Ave-Maria, was alles zu Tränen rührte und ihn selbst so ergriff, daß er sich einen Augenblick entfernen mußte." Zur Erinnerung an seinen Donaueschinger Aufenthalt widmete Liszt der Fürstin eine kleine Gelegenheitskomposition, einen „Ländler" für Klavier (vergl. die Musikbeilage). — Die Sturmjahre 1848/49 störten die Ruhe der kleinen Residenz; die Hofkapelle hörte auf zu bestehen. Kalliwoda versuchte zwar 1857 ein neues Orchester aufzustellen, zu besonderen künstlerischen Taten kam es jedoch nicht mehr. Das Hoftheater fiel im Jahre 1851 den Flammen zum Opfer und wurde nicht mehr aufgebaut. — Wir sind am Ende unserer Betrachtung des Donaueschinger Musiklebens. Neigung zu Musik und Theaterspiel führte zwar noch hie und da zu kleineren künstlerischen Darbietungen; mehr wie lokales Interesse hatten diese Unternehmungen nicht.

Erst in unseren Tagen hat man sich wieder auf die große Vergangenheit besonnen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" wurde gegründet, die sich neben der regelmäßigen Veranstaltung von Konzerten die Sonderaufgabe gestellt hat, das Lebensfähige unter den Denkmälern der Tonkunst aus alten Zeiten, die heute in der „Musikabteilung der F. F. Hofbibliothek" vereinigt sind, wieder zum Leben zu erwecken.

Aber wenn der Wert und die Größe der früheren Musik-



Skizze zum B dur-Quartett Op. 130 von Beethoven.
Autogr. in der Fürstl. Hofbibliothek.

ausübung in Donaueschingen darin besteht, daß hier das Schaffen der Zeitgenossen immer verständnisvolle Aufnahme und warmherzige Förderung gefunden hat, so hofft man aus demselben Geist heraus auch heute durch die Einrichtung der „Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst“ vielleicht mithelfen zu können zur Wegbereitung für unsern produktiven musikalischen Nachwuchs.

Das Donaueschinger Programm.

Alois Hába,

geboren 1893 zu Wisovitz in Mähren, begann seine Kompositionsstudien bei Prof. Vit. Novák am Konservatorium in Prag, ging dann zu Prof. Franz Schreker an die Musikakademie in Wien



Alois Hába.
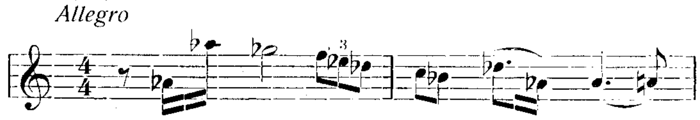
und ist gegenwärtig noch Schrekers Schüler an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin.

Seine bisherigen Kompositionen sind: 3 Fugen für Klavier Op. 1 a; Variationen und Fuge für Klavier über einen Kanon von R. Schumann Op. 1 b; 2 Klavierstücke Op. 2 (Universal-Edition); Klaviersonate Op. 3 (Universal-Edition); I. Streichquartett Op. 4 (Manuskript); Ouvertüre Op. 5 (aufgeführt im Aufbruchkonzert in Berlin am 9. Dezember 1920, im Druck Universal-Edition); 6 Klavierstücke Op. 6 (Manuskript); II. Streichquartett im Vierteltonsystem Op. 7 (Universal-Edition); Symphonisches Konzert für Klavier und Orchester Op. 8 (Manuskript).
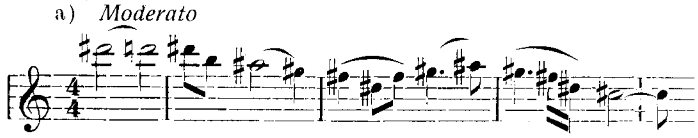
Streichquartett Op. 4.

I. Satz.

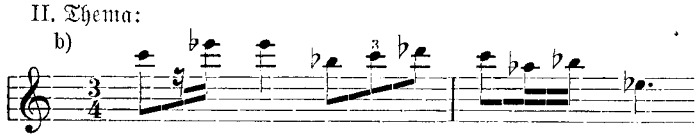
Hauptthema:
Allegro



II. Thema:
a) *Moderato*
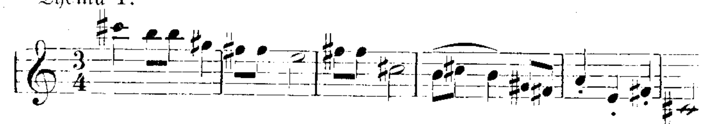


II. Thema:
b)

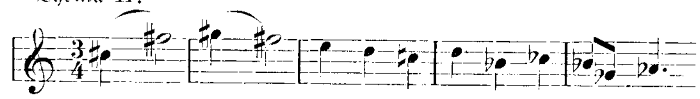


II. Satz (Scherzo).

Thema I:



Thema II:
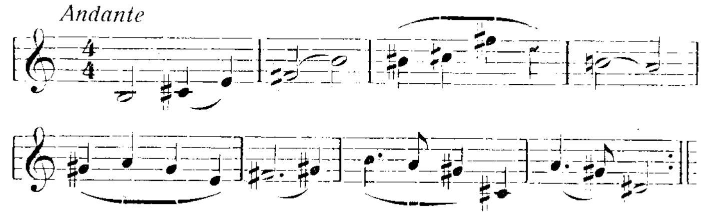


Trio:
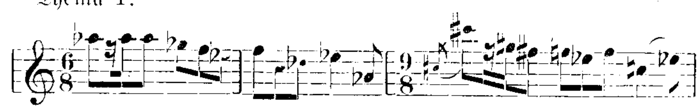


III. Satz (Thema mit sechs Variationen).

Thema:
Andante
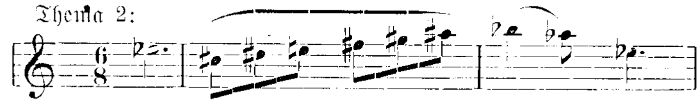


IV. Satz (Rondo):
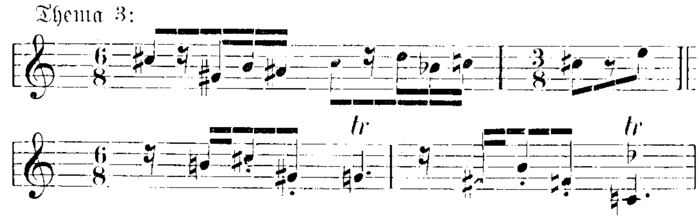
Thema 1:



Thema 2:



Thema 3:



Karl Horwitz,

geboren am 1. Januar 1884 zu Wien, studierte an der Wiener Universität Musikgeschichte und wurde 1906 zum Dr. phil.



Karl Horwitz.

promoviert (Dissertation veröffentlicht in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich“ als XV. Jahrgang, Zweiter Teil, „Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert“ I). 1904 bis 1908 genoß er Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg (als einer der ersten Schüler) und war dann als Theaterkapellmeister tätig, zuletzt am Neuen Deutschen Theater in Prag (1911 bis 1914). Durch den Krieg aus der Theaterlaufbahn herausgerissen, lebt er gegenwärtig in Wien der Komposition.

*

Veröffentlicht: Op. 1 Drei Lieder, Op. 2 Fünf Lieder, Op. 3 Drei Gedichte je für eine Singstimme und Klavier (Ries & Erler, Berlin); Op. 4 Sechs Gedichte für Singstimme und Klavier (C. F. Kahnt, Leipzig).

Manuskript: Symphonische Ouvertüre für großes Orchester (d moll), Streichquartett, Orchesterlieder, Lieder mit Klavier.

Lieder für eine Singstimme mit Klavier.

Der Abend (Eichendorff); Dies ist ein Lied (Stefan George); Hälfte des Lebens (Hölderlin); Deine traumweichen Hände (Dauthendey); Der Tod (Matth. Claudius); Ziehst du, süßestes Gefühl (E. v. Kahler); Ueberschüttet von deiner Glut (Dauthendey); Lied eines Knaben (Mombert).

Ernst Krenek,

geboren in Wien am 23. August 1900, studierte von 1916 bis 1921 bei Prof. Schreker in Wien. Gegenwärtig setzt er seine



Ernst Krenek.
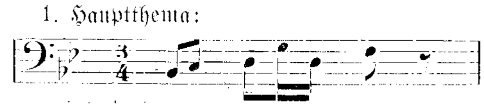
Studien bei seinem Lehrer in Berlin an der Akademischen Hochschule für Musik fort.
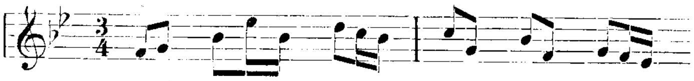
*

Verzeichnis seiner Werke: Klaviersonate Es dur (Frühjahr 1919, erscheint demnächst im Druck); Sonate für Violine und Klavier (Sommer 1919); Serenade für Klarinette, Violine, Viola und Violoncello (Herbst 1919); Streichquartett (Winter 1921); Symphonie (1920 bis 1921).

Serenade für Violine, Klarinette, Bratsche und Violoncello in zwei Sätzen.
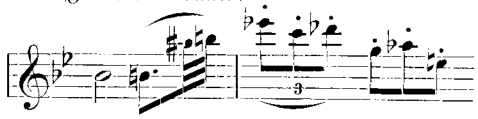
1. Hauptthema:
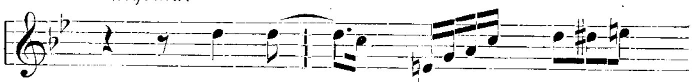


2. Weiterentwicklung:



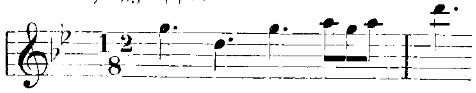
3. Zweiter Gedanke:



4. Seitenthema:



5. Schlußgruppe:

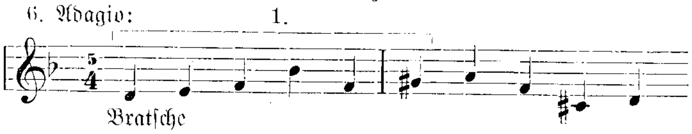


durchsetzt von 1

Durchführung beginnt mit 1, vermischt mit 5, bis sich 1 durchsetzt. Dann Elemente von 1 und 4, Steigerung mit 2 (Des dur), Verklingen, dann Reprise: 1, 2, 4, 5 und 1, Ausklingen.

II. Satz.
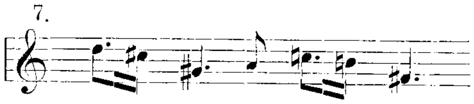
6. Adagio: 1.



Bratsche

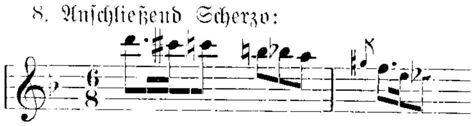
6. als Basso ostinato, dazu:

7.
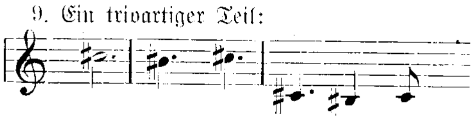


usw.

8. Anschließend Scherzo:
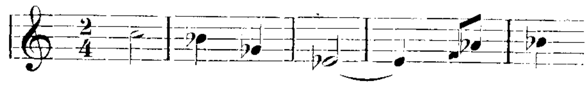


usw.

9. Ein trioartiger Teil:



und
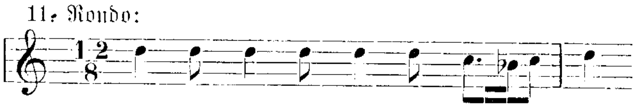
10.



usw.

Reprise des Scherzos mit Elementen von 1 (Klarinette!), Verklingen mit 1 (Cello pizzicato). Angedeutete Reprise von 7, danach 10 (D dur, Violine) und 1 mit 2 (Klarinette), Ueberleitung zum

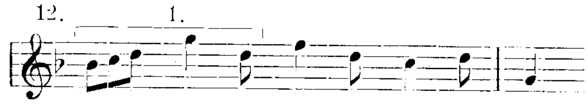
11. Rondo:



usw.
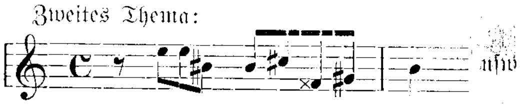
12. 1.

und



usw.
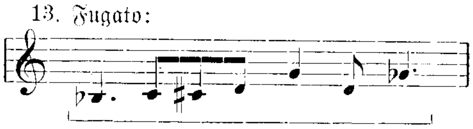
Zweites Thema:



usw.

Zweimaliger Wechsel der beiden Themen, dann

13. Fugato:



1.

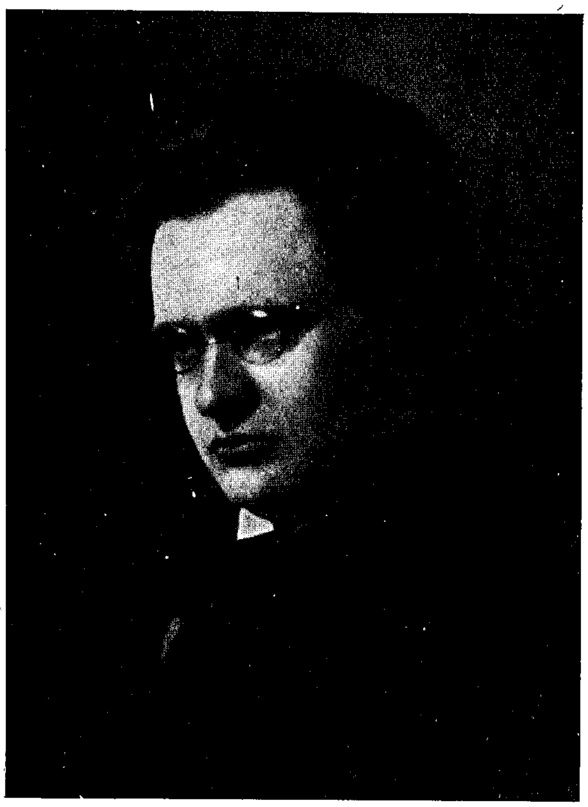
Abschluß mit 10, Umkehrung des Fugenthemas (Violine) und Ausklang mit 1 und 2, zu pizzicati der Streicher.

Franz Philipp,

geboren 24. August 1890 in Freiburg im Breisgau, besuchte dort das Gymnasium, studierte Musik (Orgel bei Adolf Hamm in Basel) und auf der Freiburger Universität Literatur und Philosophie. Der Sturm der Augusttage von 1914 führte ihn mit dem Infanterie-Regiment 113 auf die Schlachtfelder von Mülhausen, Saarburg, Baccarat, Toul und La Bassée, woher er dann Anfang Dezember anscheinend unheilbar taub, aber mit ungeheuersten inneren Eindrücken in die Heimat zurückkehrte. In der Zeit seiner Taubheit schrieb er die durch den Krieg angeregten Lieder Op. 5, die Klavierballade Op. 6, „Deutschlands Stunde" Op. 10, das in der Berliner Philharmonie am 1. Mai 1916 zur erfolgreichen Uraufführung kam; auch an seinen beiden bis jetzt bedeutendsten Werken, der Friedens-Messe Op. 12 und dem Klavierquartett Op. 13, arbeitete er schon in dieser Zeit. Im Jahr 1916 wurde Philipp durch eine Operation das Gehör wieder gegeben, so daß er sich neben seinem eigenen Schaffen auch wieder seiner Tätigkeit als Konzertorganist widmen konnte, durch die er sich einen bereits bekannten Namen als Bach-Interpret erworben hat.

*

Werke: Messe „Dona nobis pacem" für achtstimmigen Chor und Orgel (Jugendkomposition); Klavier-Toccata Op. 1; Kompositionen für Frauenchor und gemischten Chor a cappella Op. 2; Lenau-Lieder für eine Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott Op. 3; Kriegslieder Op. 5 (bei Simrock erschienen); Klavierballade Op. 6 (bei Simrock erschienen); Lieder Op. 7 (bei Simrock erschienen); Kleine Lieder Op. 8 (erscheinen nächstens bei K. L. Schultheiß in Ludwigsburg); „Deutschlands Stunde" für Chor und Orchester Op. 10 (bei Simrock erschienen); Musik zu Burtes „Simson" Op. 11 (symphonisches Vorspiel, Zwischenaktsmusik, Melodramatisches); Friedens-Messe
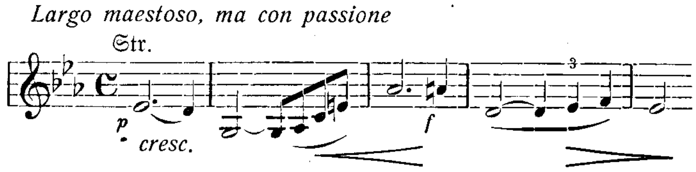


Franz Philipp.
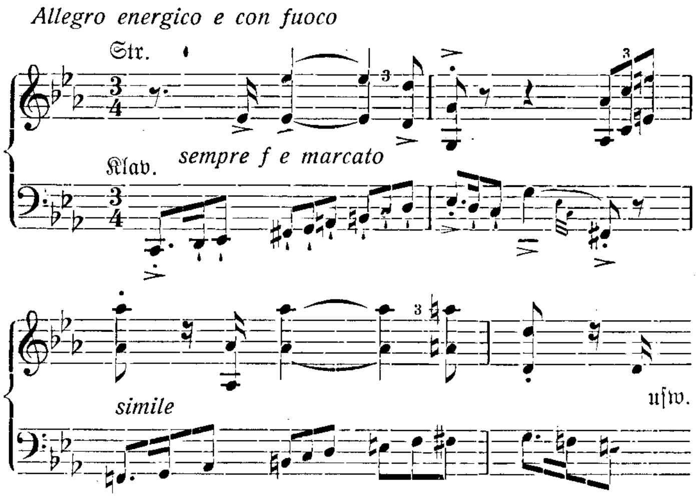
Op. 12 für Chor, großes Orchester, Orgel und Soli; Klavierquartett Op. 13. (Es erlebte bis jetzt zwei Aufführungen. Die Uraufführung geschah durch Professor Kwast und das Schörg-Quartett. Das Werk ist noch Manuskript.)

Klavierquartett c moll Op. 13.
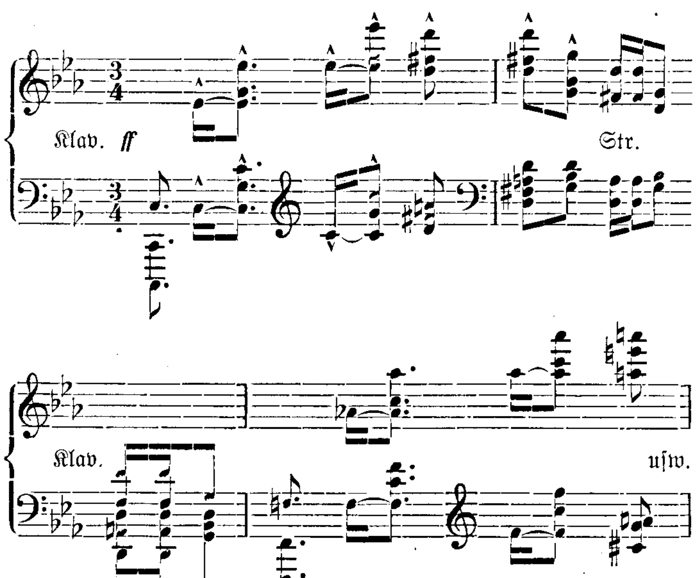
I. Satz.
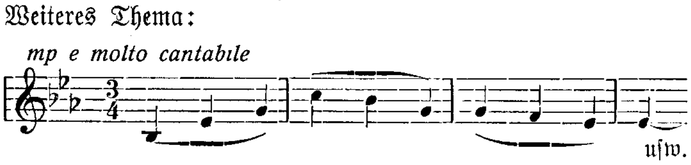


Das Largothema ist in die Form des Hauptsatzes einbezogen, und zwar sowohl in seiner ersten Gestalt als auch in seiner Umdeutung ins Heftig-Energische; in seiner Umdeutung tritt es zum Triolen-Thema im Klavier.



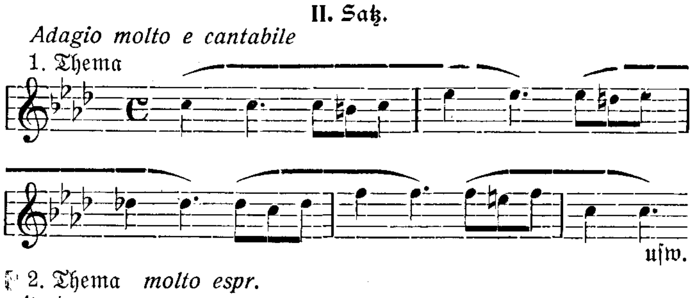
Nach kurzer Steigerung in folgender Formung:

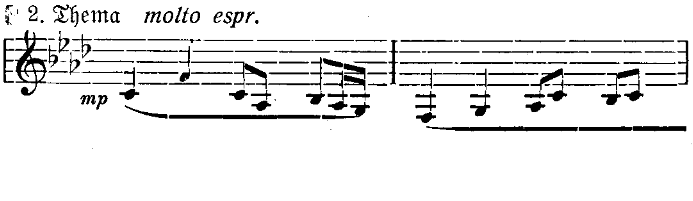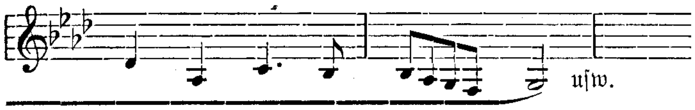


Weiteres Thema:



II. Satz.
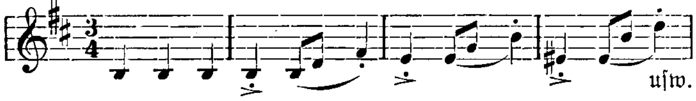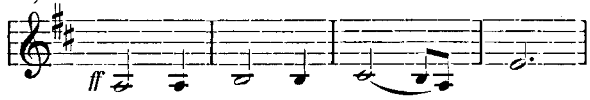






III. Satz (Scherzo).
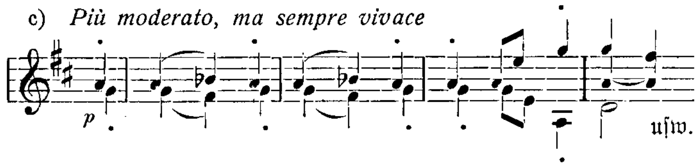
a) *Molto vivace* *poco marcato*



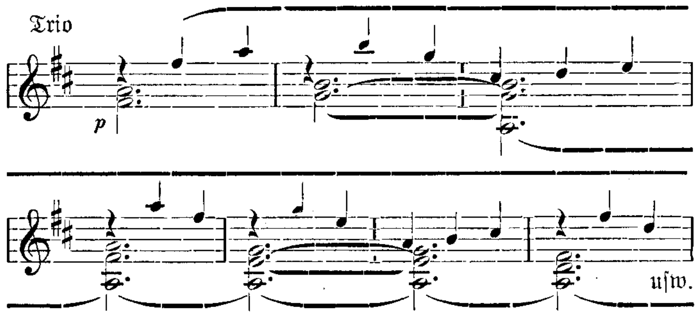
b) Str. in Oktaven



c) *Più moderato, ma sempre vivace*
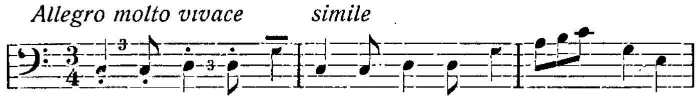


Trio
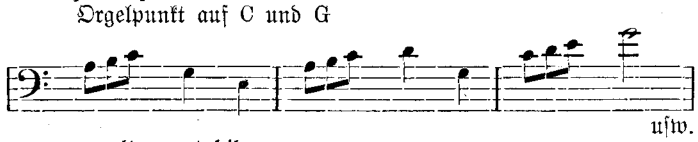


IV. Satz.
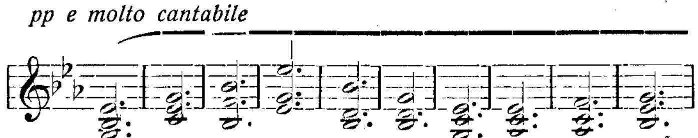
Allegro molto vivace *simile*



p ma poco marcato
Orgelpunkt auf C und G



pp e molto cantabile

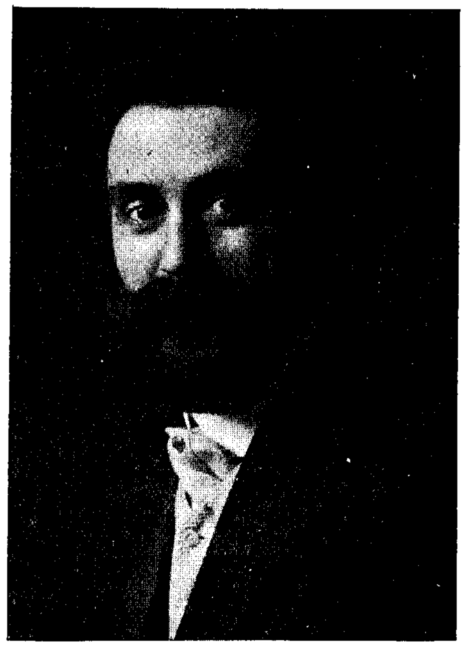


Der Satz baut sich auf in Rondoform. Am Schluß Steigerung bis zum Prestissimo; auf dem Höhepunkt Uebergang zum Maestoso, das die drei Hauptthemen vereinigt.

Arthur Willner

ist in Teplitz-Schönau im Jahre 1881 geboren. Während der Schulzeit erhielt er Klavierunterricht bei Ludwig Homilius, einem Nachkommen des Dresdener Kreuzkantors und Bach-Schülers G. A. Homilius. Nach absolviertem Gymnasium wurde Willner am Leipziger Konservatorium Kompositionsschüler von Karl Reinecke und hatte theoretischen Unterricht bei Karl Piutti, dem Organisten der Thomaskirche. Weitere Ausbildung genoß er an der Münchener Akademie bei Joseph Rheinberger und Ludwig Thuille. Die Aufführung seiner ersten symphonischen Werke in der Heimat und in der Prager Deutschen Philharmonie (unter Leo Blech) brachten dort großen Erfolg; über die Grenzen der Heimat hinausstrebend, versuchte Willner sein Glück in Berlin als Fremder unter Fremden. Und nachdem seine Kammermusikwerke zuerst vom Gustav-Hollaender-Quartett, von Henri Marteau und dem holländischen Streichquartett aufgeführt worden waren, fand der Komponist als Kompositions- und Theorielehrer am Sternschen Konservatorium einen Wirkungskreis, in dem er nun seit 18 Jahren tätig ist.

Für Klavier hat Willner ein Fugenwerk „Von Tag und Nacht", einen Sonatenzyklus, Tanzweisen und Variationen geschrieben; Variationen für zwei Klaviere sind am Allgemeinen Deutschen Tonkünstlerfest in Jena 1913 und in den Stockholmer



Arthur Willner.

Akademiekonzerten gespielt worden. Von Streicherkompositionen sind vier Violinsonaten und zwei Geigenduo-Sonaten (ohne Klavier) zu nennen; Lieder und Gesänge, ein Bläsersextett, Orgelvorspiele, symphonische Werke, ein Klavierkonzert und ein Cellokonzert sind Manuskript.

Im Druck erschienen sind die Klavierstücke „Seebilder" (Ries & Erler), „Von Tag und Nacht" (Raabe & Plothow), Variationen für zwei Klaviere (Dreililien), Tanzweisen und Violinduo-Sonaten (Madrigal-Verlag).

„Von Tag und Nacht"

Klavierwerk in 24 Fugen, Op. 24.

Daraus 6 Fugen: C dur: Mäßiges Zeitmaß („Tages Anbruch"). h moll: Ziemlich langsam, mit tiefstem Ausdruck. G dur: Anmutig, leicht, nicht schnell. g moll: Sehr langsam, düster. F dur: Leicht und launig. f moll: Schwer und fest.

Vorspruch:

Des Morgens lauteres Himmelslicht,
Des Tages hartes, heißes Ringen,
Des Abends sehnsuchtsvolles Singen,
Der Nacht unfaßlich Traumgesicht —

Vom Reigen dieser Zeitenkreise,
Wo Schein und Schatten, Glück und Leid
Sich ewig aneinander reiht,
Erklingt im Herzen eine Weise,
Die grüßt die lichte Morgenpracht,
Verklärt den Tag und seine Müh'n
Bis zu der Sonne letztem Glüh'n
Und weiht die Wunderwelt der Nacht.

Philipp Jarnach.

Ich bin Spanier, am 26. Juli 1892 als Sohn des katalonischen Bildhauers Esteban Jarnach in Noisy (Frankreich) geboren, studierte in Paris, wo ich Schüler von E. Risler (Klavier) und Lavignac (Theorie) wurde (1907—1909). — Das Wichtigste des Kompositionshandwerks glaube ich jedoch allein gelernt zu haben. Meine ersten Arbeiten erschienen 1911. — 1914 kam ich nach der Schweiz und ließ mich in Zürich nieder. Von 1918 bis Frühjahr 1921 war ich Kontrapunktlehrer am Züricher Konservatorium. In Zürich lernte ich (1915) Busoni kennen, dessen Umgang mir zu großem künstlerischen Gewinn gereichte.

Veröffentlichte Werke: bei Durand & Cie. (Paris): Lieder, 2 Hefte Klavierstücke, Ballade für Violine und Klavier, Sonate für Violine und Klavier; bei Zierfuß-Aibl (München): Lieder, Sonate für Violine allein; bei Schlesinger (Berlin): Eine



Philipp Jarnach.

Flötensonatine, Streichquintett. Unveröffentlicht: Kammermusik: Cellosonatine, Streichquartett, Lieder; für Orchester: „Winterbilder“ (1915—16), Vorspiel zu „Prometheus“ (1915), „Prolog zu einem Ritterspiel“, Tondichtung (1917), „Symphonia brevis“ (1920).

Meine geistige Heimat ist Deutschland. Ich bin in seiner Literatur zu Hause; und daß ich bei den großen Meistern deutscher Musik in die Lehre gegangen bin, davon dürfte mein Quintett Zeugnis ablegen. — Ich habe 1914 eine Deutsche (Frl. Amalie Streicher) geheiratet; mein Knabe wird in Bayern erzogen. Seit Jahren verbringe ich den Sommer hier, auf dem Gut meines Schwiegervaters. Meine Kompositionen erscheinen von 1913 ab bei deutschen Verlegern. Seit diesem Frühjahr bin ich in Deutschland und beabsichtige, im Herbst nach Berlin zu ziehen.
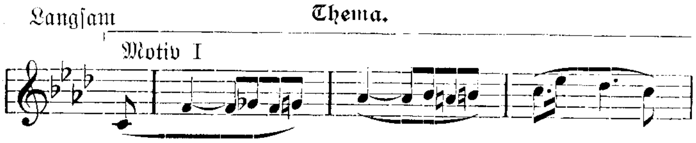
*

Das Quintett ist im Sommer 1918 entstanden und im Herbst desselben Jahres durch das Tonhalle-Quartett in Zürich zur Uraufführung gebracht worden. Es besteht aus einem Thema und sieben freien Variationen, die als selbständige Sätze gedacht sind. Die Ueberschriften betonen den vorwiegend polyphonen Charakter des Werkes. — Zwei einfache Motive der Einleitung (Präambulum), welche, zur Periode erweitert, erst im „Thema“ klare Gestalt gewinnen, bilden gleichsam den melodischen Kern des Ganzen; aus diesen zwei Hauptmotiven entwickeln sich sämtliche Variationenthemen, deren stark gegensätzliche Gebilde durch sie einen verbindenden Zug erhalten.
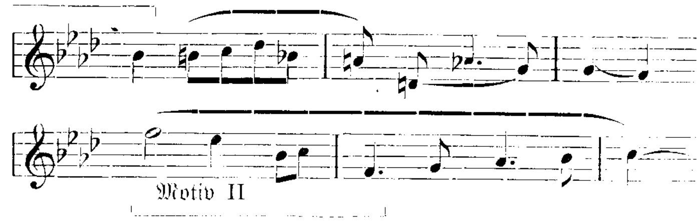
Die einzelnen Sätze sind symmetrisch gruppiert; verwandte Stimmungen verbinden die Sinfonia mit dem Finale, das Melodram mit dem Choralvorspiel, die Giga mit dem Marsch. Die IV. Variation (Aria) bildet, nach Inhalt und Ausdehnung, den eigentlichen Schwerpunkt des Stückes. Ein kurzes, energisches Fugato mit zwei gedrängten Durchführungen geht der Doppelfuge voran. Zuletzt erscheint das Thema in seiner ursprünglichen Form wieder und bringt das Werk zu leisem Ausklang.

Thematische Analyse.

Die zwei Hauptmotive und ihre wichtigsten thematischen Veränderungen.

Langsam **Thema.**
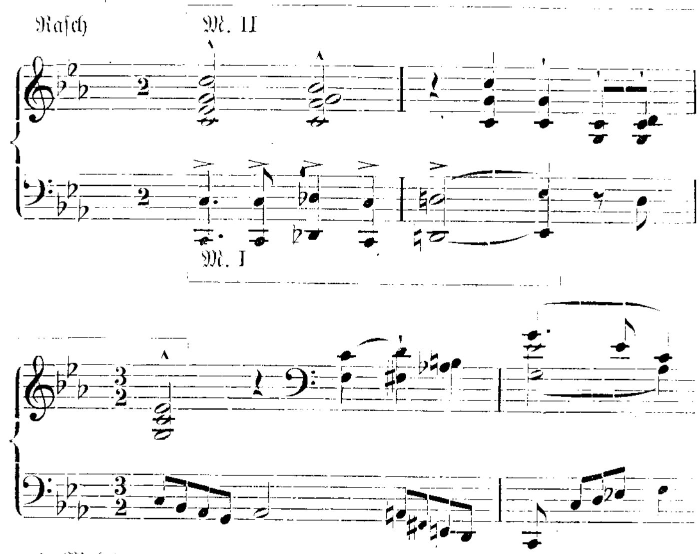




Variationen.
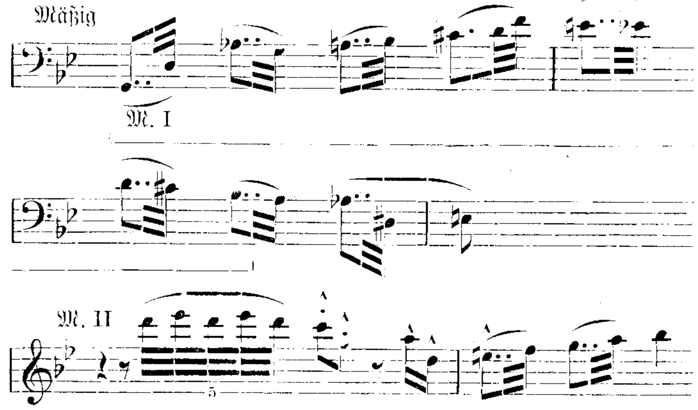
1. Sinfonia:

Rasch
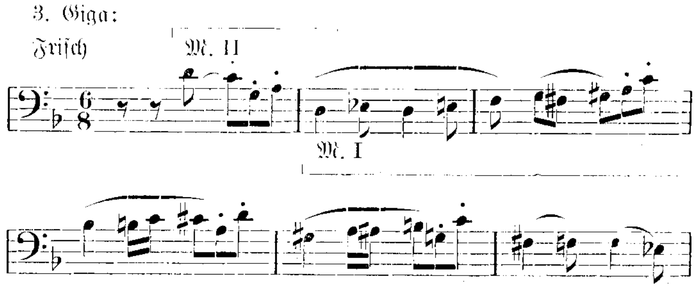


2. Melodram:

Mäßig
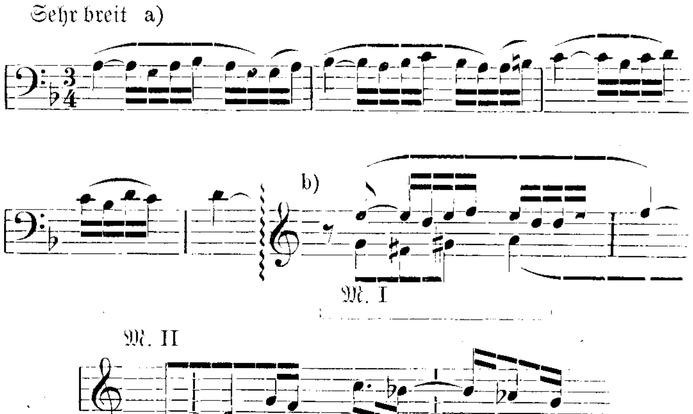


3. Giga:

Frisch
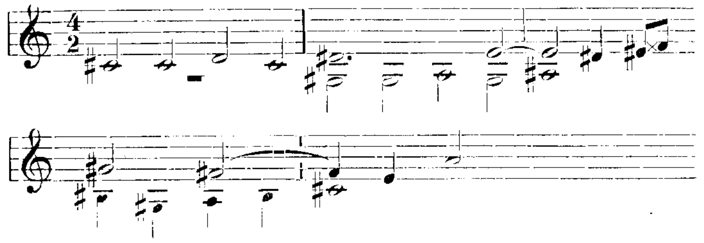


4. Aria:
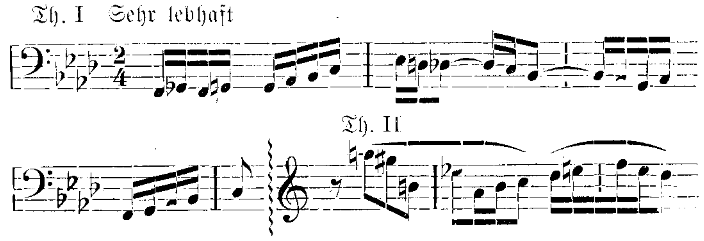
Sehr breit a)



6. Choralvorspiel (Fugetta):
M. I *alla breve*



7. Doppelfuge:
Th. I Sehr lebhaft



Rudolf Peters.

Ich bin geboren am 21. Februar 1902 als Sohn des Musikdirektors Heinrich Peters in Gelsenkirchen. Zu Hause hörte ich stets gute Musik, versuchte auch selbst schon sehr früh, etwas zu spielen und aufzuschreiben. Mit sechs Jahren kam ich auf die Volksschule, wo ich drei Jahre blieb, worauf ich das humanistische Gymnasium besuchte. Dort blieb ich bis zur Prima. Inzwischen hatte ich meine Musikstudien nebenher weiterbetrieben. Meine erste klavieristische und theoretische Ausbildung verdanke ich der überaus sorgfältigen und umsichtigen Leitung meines Vaters, der mir leider nur bis 1917 erhalten geblieben ist. Inzwischen hatte ich einige Jahre bei Fräulein Clemens in Essen Klavier studiert. Von 1917 ab übernahm Professor Grüters in Bonn, der sich schon in mannigfacher Weise vorher für mich verwendet hatte, meine gesamte musikalische Ausbildung. Von 1918 ab wandte ich mich dann ganz der Musik zu und siedelte mit meiner Mutter nach Godesberg bei Bonn über; bei Professor Grüters vollendete ich dort meine Kompositions-
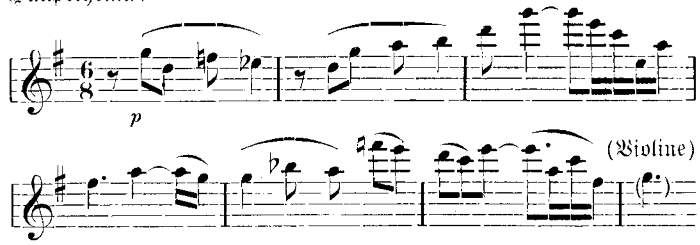


Rudolf Peters.
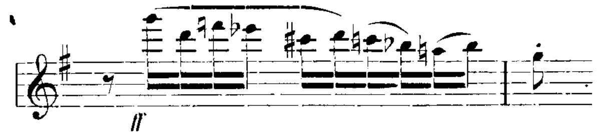
studien und erhielt weitere Unterweisungen im Klavierspiel. Seit Juni 1920 bin ich bei Professor Pauer in Stuttgart, um mich pianistisch ganz auszubilden; außerdem erhalte ich noch weiteren Kompositionsunterricht von Professor Haas.

Sonate für Violine und Klavier Op. 9 (G dur).
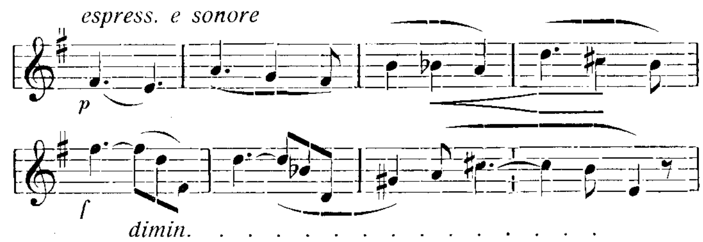
1. Satz. Allegro con amabilità. Das ruhig-liebenswürdige Hauptthema:



entwickelt sich in teils thematischer, teils freier Steigerung zu einem Höhepunkt (g moll), in dem das Anfangsmotiv (g d f es) infolge Verkleinerung als neues Thema auftritt:
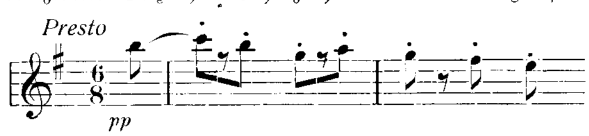


Eine kurze Ueberleitung führt zum Seitensatz in D dur:



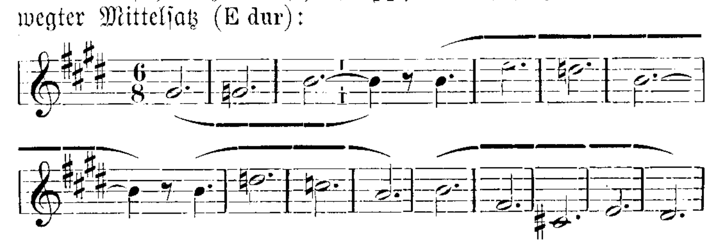
welcher nach einer kurzen Steigerung pp abschließt.

Die Durchführung arbeitet mit den gegebenen Themen und Motiven und führt auf einen Höhepunkt, von dem aus sie sich beruhigt und pp in den Hauptteil zurückgeht. Eine kurze Coda beschließt den Satz ff.

Der zweite Satz hat Scherzocharakter. Sein Hauptmotiv:

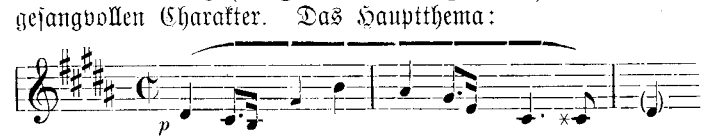


entwickelt sich kurz und schließt pp; darauf folgt ein sehr bewegter Mittelsatz (E dur):
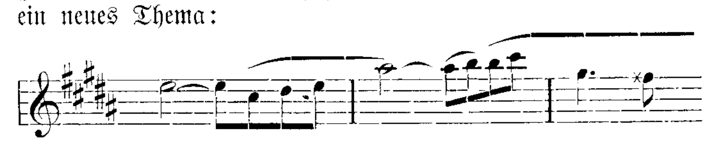


Nachher wiederholt sich der Vordersatz und schließt mit einer kurzen, aber sehr lebhaften Steigerung.
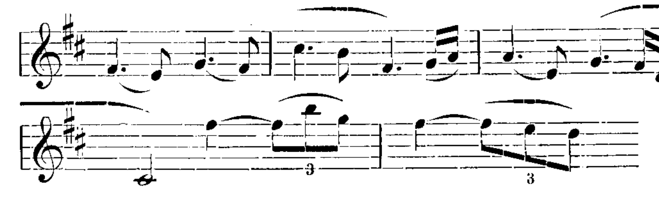
Der dritte Satz (Adagio e molto espressivo) hat durchweg gesangvollen Charakter. Das Hauptthema:



tritt zuerst im Klavier auf, wird dann von der Violine aufgenommen und entwickelt sich in breiter Linie, in deren Verlauf ein neues Thema:
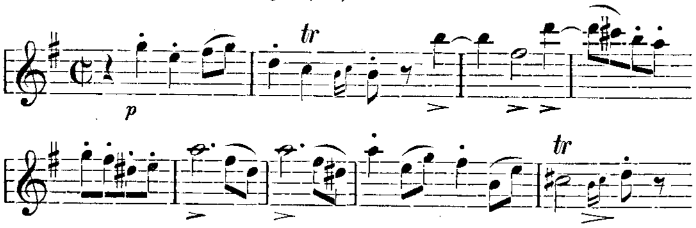


auftritt. Einen Gegensatz bildet das Seitenthema (in h moll):
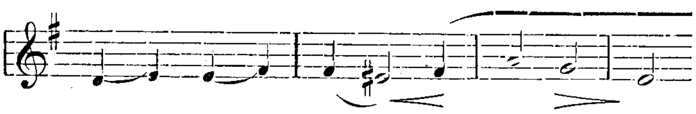


usw.

Nach zweimaligem Aufbäumen leitet es zurück in den ersten Teil. In einer die Stimmung vertiefenden Coda klingt der Satz ppp aus.

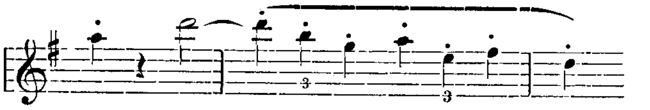
Das Finale (Allegro con spirito e grazia) ist von heiterer, sprühender Art. Das Hauptthema:
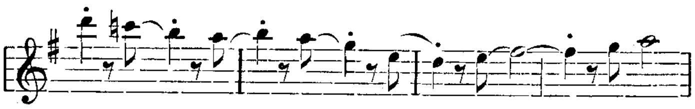


hüpft in unentwegter Lustigkeit daher. Ein Seitensatz:



versucht, gemütvolle, ja leidenschaftlich warme Töne anzuschlagen; doch bald treten in kurzer Aufeinanderfolge zwei neue Motive auf:



und



Die alte Heiterkeit hat sich wieder durchgesetzt. Doch schließt sich sogleich die Durchführung an. Zwar auch hier hüpfendes Stakkato. Doch die Stimmung ist gedrückt und nach einigen Vorboten entlädt sich ein kleines Gewitter. Wieder tritt, stark verdüstert, der leidenschaftlichere Seitensatz auf, jedoch nur, um den Wiedereintritt des Hauptsatzes vorzubereiten; und dann ist alles Dunkle überwunden. Nur noch eine kurze Steigerung am Schluß. Alles fällt in sich zusammen; zwei kräftige Schläge beschließen den Satz und somit die ganze Sonate.

Alban Berg.

1885 geboren in Wien. Schulmaturität. Häuslicher Klavierunterricht. Im 14. Jahr die ersten kompositorischen Versuche. Bis zum 19. Jahr Autodidakt. Zwei Jahre Statthalterei-



Alban Berg.

beamter. Von 1904 bis zum 24. Jahr vollständiger Theorie- und Kompositionsunterricht bei Arnold Schönberg. Seit 1910 Lehrer der musiktheoretischen Fächer und Komposition. Verfasser von Klavierauszügen (u. a. zu Schönbergs Gurreliedern, Mahlers Achter Symphonie [vierhändig], Schrekers Oper „Der ferne Klang"), von musiktheoretischen Schriften (Führer, thematische Analysen Schönbergischer Werke usw.). 1911 geheiratet. 1915—1918 Militärdienst. Hierauf sogenannter Vortragsmeister in dem von Schönberg 1918 gegründeten und geleiteten „Verein für musikalische Privataufführungen in Wien", deren Zweck ist, in wöchentlichen Konzerten lediglich moderne Musik aufzuführen.
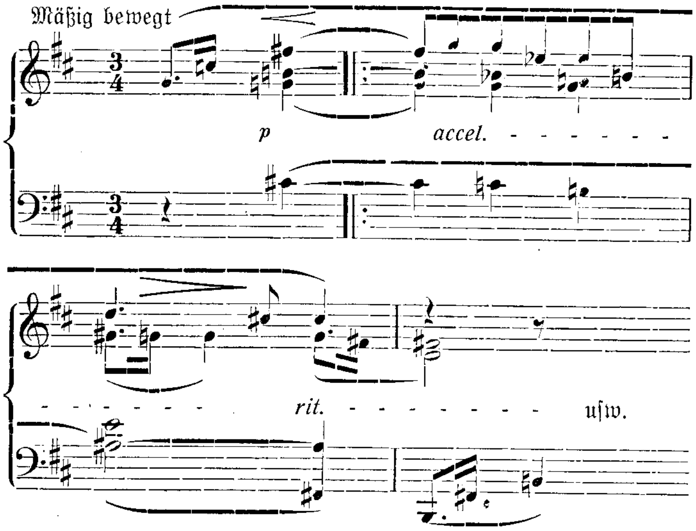
*

Werke: *Op. 1 Sonate für Klavier (komponiert 1908); *Op. 2 Vier Lieder (nach Hebbel und Mombert) für eine Singstimme mit Klavier (1909); *Op. 3 Streichquartett (1909/10); Op. 4 Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (1912); *Op. 5 Vier Stücke für Klarinette (in B) und Klavier (1913); Op. 6 Drei Orchesterstücke: I. Präludium, II. Reigen, III. Marsch (1914). Seit Kriegsende mit der Komposition einer Oper nach Büchners „Woyzeck" beschäftigt.

* Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau), Berlin.
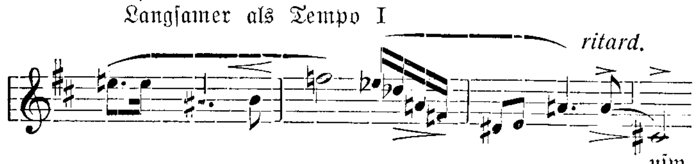
Sonate für Klavier Op. 1.

Einsätzig. Tonart: h moll. Die Melodik durch die Ganzton- und Quartenharmonik beeinflußt. Form: die eines sogen. „ersten Sonatensatzes". Exposition, Durchführung, Reprise.

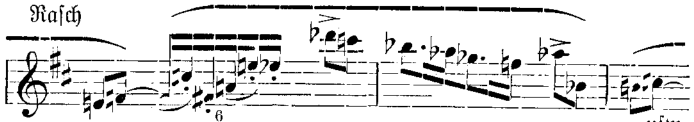
1. Hauptsatz:
Mäßig bewegt



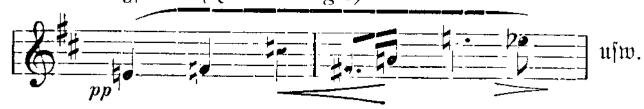
2. Seitenthema:
Langsamer als Tempo I



3. Schlußsatz:
Rasch



4. Coda:
Viel langsamer *(Quasi Adagio)*



Paul Hindemith,

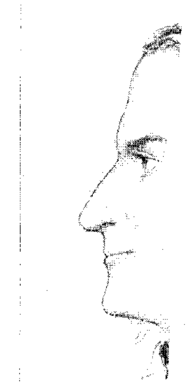
geboren am 16. November 1895 zu Hanau, widmete sich vom 11. Lebensjahre an dem Musikstudium, insonderheit dem Violinspiel. Seine Kompositionslehrer waren Arnold Mendelssohn

und Bernhard Sekles. Mit 20 Jahren wurde er als Erster Konzertmeister in das Opernhaus-Orchester zu Frankfurt a. M. berufen.

*

Werkverzeichnis: Op. 8 Drei Cellostücke mit Klavier (Breitkopf & Härtel); Op. 10 Quartett f moll (Schott); Op. 11

für Interesse hat, die Möglichkeit, sich mit M
auseinanderzusetzen. Wenn aber die Anhänge
r von Mahler nicht nur Bruckner und Mahler in
nennen, sondern sogar Mahler über Bruckner s
; Einspruch dagegen erhoben werden. Mahler wa
ge, reproduktive Natur und ist darin mit Liszt zu
ı. Seine Tragik bestand nicht darin, wie seine Anh
ten, daß er zu Lebzeiten nicht verstanden wurde.
ıme als Orchesterleiter und Theaterorganisator w
tunde, und seine Laufbahn eine
ıde, wie sie nicht vielen Künst-
teil wurde. Seine Tragik be-
arin, daß er, als eine im tief-
runde reproduktive Natur, ge-
Musikschöpfungen hervorbrin-
llte. Sein Wille, seine Kräfte-
ıung sind bewundernswert.
Symphonien stehen weit über
utigen Durchschnitt, seine Kunst
trumentation nimmt sogar eine
re Stellung ein. Sie knüpft
clioz an und bildet einen nur
eigentümlichen Stil heraus,
ı Gegensatz zu der heute so ver-



Nr. 1 Violinsonate Es dur (Schott); Op. 11 Nr. 2 Violinsonate D dur (Schott); Op. 11 Nr. 3 Violinsonate F dur (Manuskript); Op. 11 Nr. 4 Violoncellosonate D dur (Manuskript); Op. 11 Nr. 5 Viola-Solosonate (Manuskript); Op. 12 Hymnen von Walt Whitman für Bariton und Klavier (Manuskript); Op. 15 „In einer Nacht, Träume und Erlebnisse" für Klavier (Manuskript); Op. 16 Streichquartett Nr. 3 (Manuskript); Op. 18 Acht Lieder nach verschiedenen Dichtern für Sopran und Klavier (Manuskript); Drei Opern-Einakter (Schott-Verlag): Mörder, Hoffnung der Frauen (Kokoschka), Das Nusch-Nuschi (Blei), Sancta-Susanna (Stramm).

Drittes Streichquartett Op. 16.

I. Lebhaft — II. Langsam — III. Finale, sehr schnell.

Die Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek in Donaueschingen und ihre Musikbestände.

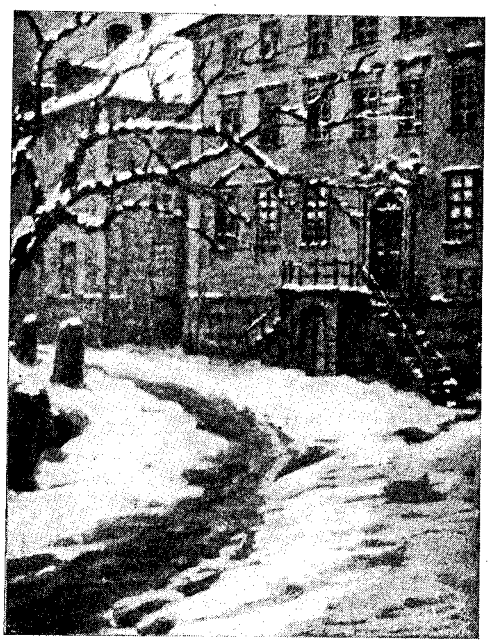
Von Dr. Eduard Johne.

Wenn auch eine Bibliothek nicht ausschließlich ein Raritätenkabinett sein soll und sein darf, wenn sie auch als lebendiger Kulturquell in erster Linie befruchtendes Leben spenden muß, so hat doch jede alte Bibliothek gerade als Jahrhunderte alte Sammelstätte kultureller Güter, der der Niederschlag menschlichen Ringens nach Wissen und Wahrheit in der verkörperten Form des Buches Jahr für Jahr zugeströmt ist, eine größere oder kleinere Reihe von Kostbarkeiten aufzuweisen, die uns heute als Dokumente der Geistes- und Kunstgeschichte vergangener Zeiten, oder sei es auch bloß durch ihr ehrwürdiges Alter, wertvoll sind. Den Inhalt des alten Buches können wir nicht von dem Gewande, in das es gekleidet, von dem Rahmen, in dem es gefaßt ist, trennen.

Unschätzbare Kostbarkeiten birgt die fürstliche Hofbibliothek in Donaueschingen in ihren Räumen, Kostbarkeiten nach verschiedener Hinsicht, Zeugen uralter Sammeltätigkeit der Glieder des Fürstenhauses; denn zurück bis ins ausgehende Mittelalter können wir diesen Sammeleifer und damit die Geschichte der Bibliothek verfolgen, wenn diese auch erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre bleibende Wohnstätte in der Stadt an der Donauquelle erhalten hat. Zu dem von den Fürstenbergern selbst gesammelten Grundstocke kam im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts noch manch ererbtes Büchergut schwäbischer Adelsgeschlechter, so der Grafen von Zimmern, von Helfenstein, Gundelfingen und Pappenheim; alle diese Schätze konzentrierten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts in zwei Fürstenbergischen Zentralbibliotheken, entsprechend den zwei Linien des Hauses, in Meßkirch und Stühlingen, die dann schließlich in Donaueschingen vereinigt wurden. Unter den zahlreichen größeren Erwerbungen im Laufe der letzten siebzig Jahre ist die wichtigste der Ankauf der Bücherschätze des ehemaligen Fürstenbergischen Landesoberjägermeisters Joseph Freiherrn von Laßberg im Jahre 1853, wodurch neben vielen anderen Kleinodien der größte Schatz der Bibliothek gewonnen wurde, die Nibelungenhandschrift C, nach Laßberg und ihrem ehemaligen Aufenthaltsorte die „Hohenems-Laßbergsche" genannt.

Die Bibliothek ist auch heute keine abgeschlossene tote Sammlung, sondern wird ständig nach allen Richtungen weiter ausgebaut, wobei das besondere Augenmerk auf die Literatur gerichtet wird, die mit Land und Leuten des ehemaligen Fürstentums Fürstenberg, also mit der Heimat, in Beziehung steht. Wenn die Bibliothek auch ein Privatinstitut ist, so ist sie doch durch den weitherzigen und großzügigen Sinn ihrer Besitzer, der Fürsten zu Fürstenberg, seit mehr denn 100 Jahren dem Publikum wie jede öffentliche Bibliothek im breitesten Maße zugänglich. An Größe und Umfang, ebenso wie an Kostbarkeit der Bestände steht die Donaueschinger Bibliothek unter den Privatbibliotheken Deutschlands unbestritten an erster Stelle: sie umfaßt heute gegen 140 000 Druckbände, 509 Inkunabeln und 1163 Handschriften, abgesehen von den etwa 2500 Musikhandschriften, die einen Bestandteil der Musikabteilung der Bibliothek bilden.

Die Bedeutung der alten Handschriftenschätze liegt vor allem in den zahlreich vorhandenen mittelhochdeutschen Codices — darunter eine Parzivalhandschrift vom Jahre 1336, des Rudolf



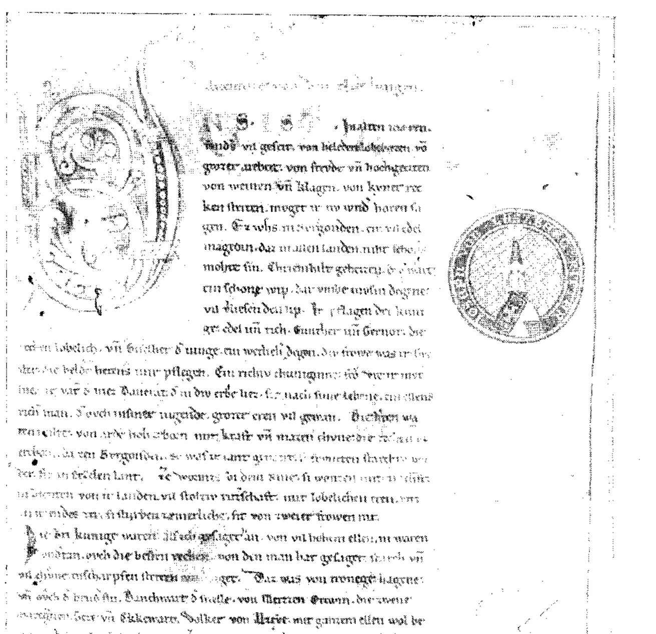
Die Fürstl. Hofbibliothek zu Donaueschingen.

von Ems Weltchronik vom Jahre 1365, des gleichen Dichters Barlaam und Josaphat (13. Jahrhundert), der Wasserburgische Codex, enthaltend des Rudolf von Ems Wilhelm von Orlens, des Konrad von Fußesbrunn Leben Mariae, des Konrad von Heimesfurt Tod und Himmelfahrt Mariae, den Sigenot und das Eggenlied, weiter der Wigalois des Wirnt von Graven-

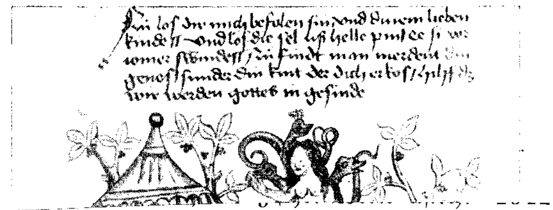
berg, Konrad von Stoffels Gauriel von Montabel, Pleiers Meleranz, das Heldenbuch, des Hugo von Trimberg Renner, die Sammelhandschrift des Liedersaals, die Minneburg, Passionsspiele, die älteste datierte Schwabenspiegelhandschrift von 1287, eine Melusine und viele andere, nicht zu vergessen schließlich der bekannten und berühmten Zimmernschen Chronik aus dem 16. Jahrhundert; doch auch an kirchlichen Prachthandschriften, geschmückt mit den köstlichsten Miniaturen, ist die Bibliothek überreich, an Missalen, Psalterien, Brevieren und Gebetbüchern vom 9. bis 16. Jahrhundert.

Hingewiesen sei hier vor allem auf eine Anzahl von Handschriften, die vielleicht für die Geschichte der alten Musik hie und da noch einen Beitrag liefern könnten. Der sogen. braune Ottobeurer Codex, eine Pergamenthandschrift des 12. Jahrhunderts aus dem Kloster Ottobeuren, enthält eine Reihe neumierter Orationen ohne Liniensystem, auf einer Seite hat eine gleichzeitige oder wenig jüngere Hand eine Zusammenstellung des verwendeten Neumensystems mit genauer Benennung der Neumenzeichen gegeben. In einem Psalterium des 14. Jahrhunderts finden sich Neumierungen im Dreiliniensystem mit rot gehöhter f-Linie und den Schlüsselbuchstaben c und f. Eine Reihe von Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts enthalten oft durchgehends im Liniensystem neumierte Hymnen, Sequenzen, Orationen und Benediktionen. An lateinischen Musiktraktaten aus dem 15. Jahrhundert sind drei vorhanden, mit figürlichen Darstellungen versehen. Die mit künstlerisch unbedeutenden Miniaturen geschmückte, musikgeschichtlich jedoch sehr wichtige Donaueschinger Liederhandschrift, die mit der Colmarer Handschrift in der Nationalbibliothek in München eng zusammengehört und auf die gleiche Quelle wie diese zurückgeht, hat Paul Runge durch seine Publikation allgemein bekannt gemacht. Vertreten sind in ihr vor allem die Sangesweisen Frauenlobs, zweimal auch die Reimars von Zweter. Schließlich sei noch das Fragment eines Passionsspiels aus dem 15. Jahrhundert erwähnt, das auf seinen vorliegenden 9 Blättern in 4° größtenteils mit Noten versehene Gesangspartien überliefert.

Einen besonderen Bestandteil der Hofbibliothek bildet, wie schon gesagt, die Musikabteilung, deren reiche Schätze, namentlich an Musikmanuskripten früherer Zeiten — ihre Zahl 2500 wurde bereits angeführt — manches neue Licht auf die Ge-



Die erste Textseite der Hohenems-Laßbergischen Nibelungenhandschrift in der Donaueschinger Hofbibliothek (Anfang 13. Jahrh.).



)15—1918 Militärdienst. Hierauf sogenannter
:ister in dem von Schönberg 1918 gegründeten un
Verein für musikalische Privataufführungen in Wi
weck ist, in wöchentlichen Konzerten lediglich mode
ufzuführen.

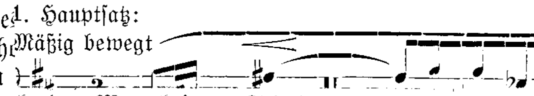
*

Werke: *Op. 1 Sonate für Klavier (komponi
Op. 2 Vier Lieder (nach Hebbel und Mombert) für
imme mit Klavier (1909); *Op. 3 Streichquartett
)p. 4 Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexter
lltenberg (1912); *Op. 5 Vier Stücke für Klarir
nd Klavier (1913); Op. 6 Drei Orchesterstücke: I.
[. Reigen, III. Marsch (1914). Seit Kriegsen
omposition einer Oper nach Büchners „Woyzeck"

* Verlag der Schlesingerschen Buch- und Musikhan
enau), Berlin.

Sonate für Klavier Op. 1.

Einsätzig. Tonart: h moll. Die Melodik durch d
schichte d Quartenharmonik beeinflußt. Form: die e Den
Hauptte rsten Sonatensatzes". Exposition, Durchführu ie aus
dem In mmen.
Manche 1. Hauptsatz: D dur-
Symph Mäßig bewegt ekannte
Namen mentlich



die Werke der Mannheimer Schule.

Daß sich das musikalische Schaffen der beiden fürstlichen Kapellmeister Konradin Kreutzer und Johann Wenzel Kalliwoda, soweit es ihrer Donaueschinger Zeit entstammt, fast lückenlos hier erhalten hat, ist eigentlich selbstverständlich.

Zum Bestande der alten Hofkapelle floß im Anfang des 19. Jahrhunderts aus den säkularisierten Fürstenbergischen Klöstern noch reiches Material, das eine für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts hochbedeutsame Sammlung namentlich kirchlicher Tonkunst darstellt.

Dazu kommt noch eine kleine Sammlung von Autographen bedeutender Musiker, die mit dem Hofe in Beziehung standen, wie Mozart — Vater und Sohn —, Michael Haydn, Beethoven, Liszt, Kreutzer, Spohr, Meyerbeer und andere.

Anton Bruckner und unsere Zeit.

Von Kurt von Wolfurt (Dresden-Hellerau).

Von Ernst Decsey ist kürzlich eine vortreffliche, knapp gehaltene Bruckner-Biographie (Verlag Schuster & Löffler in Berlin) erschienen, von der man wünschen möchte, daß sie bei allen Musikliebhabern eine möglichst große Verbreitung findet. Denn noch immer ist das Verständnis für die gewaltige Größe Anton Bruckners in weitere Kreise nicht eingedrungen, noch immer kann man die sonderbarsten Urteile über ihn lesen und hören. Der Fall ist einzigartig, und es dürfte in der Geistesgeschichte kaum eine Parallele dafür zu finden sein, daß eine Persönlichkeit von den Ausmaßen Bruckners nicht nur bei Lebzeiten eine geringe Beachtung fand, die sich auf einen engeren Kreis von Bewunderern beschränkte, sondern daß auch heute, 24 Jahre nach seinem Tode, von einem Eindringen seiner Musik, seiner Symphonien, in breitere Schichten keine Rede sein kann. Und doch dürfte für den näher Zusehenden kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß Bruckners Symphonien, zum mindesten die leichter spielbaren unter ihnen, in kürzester Zeit, sicher aber nach zehn oder fünfzehn Jahren, auf den Konzertprogrammen

aller guten Orchester so häufig zu finden sein werden, wie das heute mit den Symphonien von Beethoven und Brahms der Fall ist.

Durch die heutige Musikwelt geht eine Gustav-Mahler-Welle, und es soll hier gewiß nichts gegen die Aufführung Mahlerscher Werke gesagt werden. Im Gegenteil: man führe sie möglichst häufig auf, man stelle sie zur Diskussion, man gebe jedem, der dafür Interesse hat, die Möglichkeit, sich mit Mahlers Musik auseinanderzusetzen. Wenn aber die Anhänger und Schüler von Mahler nicht nur Bruckner und Mahler in einem Atem nennen, sondern sogar Mahler über Bruckner stellen, so muß Einspruch dagegen erhoben werden. Mahler war eine gewaltige, reproduktive Natur und ist darin mit Liszt zu vergleichen. Seine Tragik bestand nicht darin, wie seine Anhänger behaupten, daß er zu Lebzeiten nicht verstanden wurde. Denn sein Name als Orchesterleiter und Theaterorganisator war in aller Munde, und seine Laufbahn eine glänzende, wie sie nicht vielen Künstlern zuteil wurde. Seine Tragik bestand darin, daß er, als eine im tiefsten Grunde reproduktive Natur, gewaltige Musikschöpfungen hervorbringen wollte. Sein Wille, seine Kräfteanspannung sind bewundernswert. Seine Symphonien stehen weit über dem heutigen Durchschnitt, seine Kunst der Instrumentation nimmt sogar eine besondere Stellung ein. Sie knüpft bei Berlioz an und bildet einen nur Mahler eigentümlichen Stil heraus, ganz im Gegensatz zu der heute so verbreiteten Instrumentationskunst, die von Richard Wagner zu Richard Strauß und darüber hinaus führt. Aber Mahlers Musik ist Tagesmusik und wird sich schnell abnutzen. Schon heute wirken viele Stellen seiner Musik unerträglich banal, und die Zeit wird diesen Eindruck nur verschärfen.

Ganz anders Bruckner. Man bedenke, daß dessen Symphonien zu seinen Lebzeiten nur im kleinsten Kreise in Wien bekannt wurden und nur ganz vereinzelte Aufführungen dort erlebten. Man bedenke, daß er seine 5. Symphonie mit dem gewaltigen Finale-Abschluß und den ersten und vierten Satz seiner 6. Symphonie, die Ende der siebziger Jahre, also etwa 16—18 Jahre vor seinem Tode, komponiert wurden, niemals gehört hat, weil sich niemand fand, der sie aufführen wollte. Man bedenke, daß er auch seine 9. Symphonie niemals gehört hat und von manchen seiner übrigen Symphonien, z. B. der achten, nur eine einzige Aufführung erlebte. Man stelle sich vor, daß erst von Bruckners sechzigstem Lebensjahre an, vereinzelte Stimmen in Deutschland sich für ihn einsetzten und die Wiener darauf aufmerksam machten, welch ein Genie sie unter sich beherbergten. Wie muß Bruckner, der Zeit seines Lebens sehr bedächtig komponierte und vor lauter Skrupeln und Selbstkritik in seiner Arbeit manchmal nicht von der Stelle rückte, unter der dauernden Nichtanerkennung seiner Musik gelitten haben! In diesem Zusammenhang wird von ihm berichtet, daß er zuzeiten Nervenanfälle gehabt habe und nicht bei vollem Verstande gewesen sei, und man kann es wohl nur seiner großen Frömmigkeit und seiner kraftvoll gesunden, körperlichen Konstitution zuschreiben, daß er alles Mißgeschick seines Lebens nicht nur ertragen, sondern eine ungeheure innere Entwicklung genommen hat, eine Entwicklung, die ihn von der 1. Symphonie zu den Gipfeln seiner beiden letzten Symphonien, der achten und neunten, führte.

Und nun sehe man sich sein Lebenswerk an: seine neun Riesensymphonien. Denn seine übrigen Kompositionen: seine drei Messen, die noch vor den Symphonien entstanden, sein wundervolles Streichquintett, seine beiden Chorwerke: das kraftstrotzende, unsagbar schöne Tedeum und der ebenso schöne 150. Psalm sind nur Nebenarbeiten, die den Riesenbau der Symphonien umranken. Auch Bruckners Gegner haben nie den Reichtum seiner Erfindung hinwegleugnen können. Dafür wurde um so mehr die Form dieser Symphonien angegriffen. Und es ist wahr: Die lapidare Geschlossenheit einer Beethovenschen Symphonie hat Bruckner in keiner seiner Symphonien erreicht. Es fehlte ihm jenes Restlos-über-der-Sache-Stehen, um seine monumentalisierten Improvisationen auf die letzte, knappste Formel zu bringen. Auch Schubert war das in seiner C dur-Symphonie nicht gelungen. Wohl aber gibt es, wenn auch nicht ganze Symphonien, so doch einzelne Symphoniesätze von Bruckner, die restlos Höchstanforderungen erfüllen, und ich stehe nicht an, zu behaupten, daß das Scherzo der 9. Symphonie von Bruckner hinter keinem Beethovenschen Symphoniescherzo zurücksteht. Auch der erste Satz und das Adagio von Bruckners 8. Symphonie und ebenfalls die meisten Sätze seiner 7. Symphonie erklimmen Höhen, wie sie auf symphonischem Gebiet nur noch Beethoven bestiegen hat. Und nun vergleiche man die einzelnen Brucknerschen Symphonien miteinander. Die erste mit ihren riesenhaften Anläufen, aber auch ihrer Nichtausgereiftheit; die zahme zweite, die ein zeitweises Zurückweichen von dem gestellten Ziele bedeutet und am wenigsten brucknerisch ist; die dritte und vierte, jenes herrliche Paar, von denen die vierte, die romantische, von jeher eine besonders unmittelbare Wirkung ausgeübt hat; die problematischere fünfte, mit den unsagbar schönen, in jedem Satz ausgestreuten Kostbarkeiten und dem titanenhaften Choralabschluß; die sechste mit dem lieblichen Adagio; und schließlich die drei letzten Riesensymphonien, von denen die siebente, ähnlich der vierten, durch ihre Unmittelbarkeit immer besonders gezündet hat, die achte durch ihre Monumentalität in der gesamten symphonischen Literatur ihresgleichen sucht und die unvollendete neunte durch die entrückte Ekstase ihres Adagios das Unsagbare in Tönen ausdrückt. Welch ungeheurer Abstand liegt zwischen der 1. Symphonie und diesem weltentrückten Adagio der 9. Symphonie, Bruckners „Abschiedsgesang vom Leben"! Es will mir scheinen, als ob niemand, auch Decsey nicht, genügend auf diese riesenhafte Entwicklung hingewiesen hat, die nicht geringer ist, als diejenige Beethovens von seiner 1. Symphonie bis zu seiner neunten. —



Franz Liszt.
Bild aus der Zeit seines Aufenthaltes in Donaueschingen.
(Nach einer zeitgenössischen Bleistiftzeichnung.)

Schubert und Bruckner. Man sollte sich daran gewöhnen, diese zwei Oesterreicher zusammen zu nennen und Bruckner als jüngeren Bruder von Schubert zu betrachten. Beide entstammen denselben Wurzeln. Beide sind kühne harmonische Neuerer und Erfinder wundervollster Melodien. Bei beiden besteht das Charakteristische dieser Melodien darin, daß sie sich auf kühnster, modulatorischer Grundlage aufbauen, daß ihnen also das Volksliedmäßige, die Melodik, die keiner Begleitung bedarf, abgeht. Das herrliche erste Thema des langsamen Satzes aus Bruckners 4. Symphonie ist ganz schubertisch erfunden. Und wenn man zwei der berühmtesten Themen gegeneinanderstellen will, das zweite Thema im ersten Satz der „Unvollendeten" von Schubert und das erste Thema im ersten Satz der 7. Symphonie von Bruckner, so würde ich in diesem besonderen Falle die Palme Bruckner zuerkennen. Auch die unterscheidenden Merkmale der beiden österreichischen Meister sind leicht festzustellen. Schubert, der geborene Liederkomponist, ist die weichere, fast könnte man sagen, weiblichere

Natur. Bruckner, der Symphoniker, hat seine bäuerische Abstammung nie verleugnet. Für ihn ist es bezeichnend, wie sinnliche Freude am Klang, bäuerische (Decsey würde sagen: „heidnische") Kraft und Ungeschlachtheit und ekstatischer Mystizismus sich zu einer Einheit verbinden, die eben das typisch „Brucknerische" ausmacht. Bruckners Mystizismus wurzelt in seinem unwandelbaren, katholischen Glauben, und seine ganze Persönlichkeit, seine heroische Ueberwindung aller Widerwärtigkeiten dieses Lebens sind nur unter dem Gesichtspunkt zu verstehen, daß für ihn Alles und Jegliches sich vollzog **ad majorem Dei gloriam.** —

Anfangs wurde darauf hingewiesen, daß die Brucknersche Musik noch durchaus nicht in breitere Kreise eingedrungen sei. Denn es gibt noch viel zu wenig Aufführungen seiner Symphonien. In seinen Stil einzudringen und ihn wiederzugeben, ist nicht leicht, und mancher Orchesterleiter von Namen hat sich schon vergeblich an dieser Musik versucht. Eine völlige Vertrautheit, ein Verwachsensein mit dieser Musik ist erforderlich, um sie stilgemäß wiederzugeben. Dann aber ist ihre Wirkung auf jeden Unbefangenen eine ungeheuere. Wer Bruckner noch nicht kennt, bereite sich für Aufführungen seiner Musik vor. Wem es zu schwer ist, die nicht teueren, vortrefflichen Taschenpartituren seiner Symphonien zu lesen oder zu spielen, der greife nach zwei- und vierhändigen Klavierauszügen. Man fange mit der vierten Symphonie an, dann nehme man die dritte und siebte vor, zum Schluß die achte und neunte. Schon haben einige Städte den Anfang gemacht und sämtliche Bruckner-Symphonien während eines Konzertwinters zu Gehör gebracht oder im Sommer Bruckner-Feste veranstaltet. Und die Zeit ist nicht mehr fern, wo Brucknersche Symphonien, zusammen mit den Beethovenschen und Schubertschen, Gemeingut aller wahrhaft Gebildeten sein werden.

Das Streben unserer Zeit nach Monumentalität, wenn nirgendwo sonst, — hier ist es erfüllt.

Ein neues Werk über Wagners Ring des Nibelungen.

Besprochen von Dr. Paul Bülow (Zeulenroda).

Mit dem Erscheinen des Einleitungsbandes liegt nunmehr das treffliche Gelehrtenwerk von Prof. Dr. Ernst Meinck: Richard Wagners Dichtung „Der Ring des Nibelungen" aus der Sage neu erläutert, 1920/21, Verlag von F. H. Burmeister, Liegnitz, vollständig vor. Wir beglückwünschen den Verfasser aufrichtig zur Vollendung dieses bahnbrechenden Buches, in dem er wieder einmal zeigt, wie das Werk des Meisters von Bayreuth noch lange nicht ausgeschöpft ist. Meincks Nibelungenbuch gehört zu den bedeutendsten literarischen Erzeugnissen des Bayreuther Kulturbezirks, und den Freunden deutscher Dichtung und Musik kann die Beschäftigung mit diesem Werk, das den schwierigen Zeitverhältnissen zufolge zunächst nur in Teildrucken erscheinen konnte, aufs nachdrücklichste empfohlen werden.

Meinck hat das Wagnis unternommen, das ganze vierteilige Drama in fünf Teilen zu erläutern, die das Rheingold, die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung und einen Einleitungsband umfassen — eine unendlich schwere Aufgabe, die aber, wie unbestreitbar zu erweisen sein wird, glänzend gelöst worden ist.

Wie Goethes Faust wird auch das gewaltige Ringdrama den Menschengeist immer wieder aufs neue beschäftigen. Aus ewig geltenden Gesetzen des Mythos geboren, beherrscht das Werk Zeit und Menschen. Das Welterleben gerade unserer sturmdurchtosten Zeit hat den Blick auf diese Kunstschöpfung gelenkt. In ehrfurchtsvollem Staunen haben wir erkannt, wie sich in diesem Weltendrama uralte und immer wieder neu erstehende Wirklichkeit offenbart. Wir erschauern vor der Tat des Genius, wenn wir seinen Worten und Tönen lauschen und der Welt furchtbarsten Wahn und selig jubelnde Erlösung zugleich im Kunstwerk erleben. Wohl nur im Kunstwerk? Nein, gegenwärtig eben unter dem Eindruck all des furchtbaren Weltwirrwesens, das unsere Seele durchbebt und sie nimmer ruhen läßt. Unser Erleben — das ist die Sendung und große Botschaft dieses Kunstwerks! Aber auch der Forschergeist, der Ernst der Wissenschaft darf sich ihm nahen, und das geschieht in diesem Buch des hochverdienten Wagner-Kenners Meinck, der in den „Bayreuther Blättern" wertvolle Beiträge und die Meistersinger- und Parsifal-Dichtung in trefflichen Schulausgaben veröffentlicht hat. Eine vor Jahren erschienene Schrift des Verfassers über die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Ringdichtung wird jetzt von ihm auf Grund ausgedehnter Studien neu bearbeitet und beträchtlich erweitert der Oeffentlichkeit übergeben. Urdeutsch wie der Stoff ist auch der Geist der Darstellung in dieser Arbeit. Meincks Erklärung der Ringdichtung geht aus von der Erschaffung der Welt, wie sie sich dem Geiste der Germanen darstellte — denn lediglich germanische Vorstellungen sind es, die Wagner bei dieser Dichtung vorschwebten. Die Leuchtkraft des Genies bannt althehrstes Sagengut zum erhabenen Kunstwerk. Bewundernd stehen wir vor diesem Dichterbau, der bis in die kleinsten Einzelheiten, die jetzt in mühsamer Arbeit scharf-eindringender Forschersinn ergründen muß, Kulturgut aller Zeiten, Länder und Völker in sich schließt. Zu rechter Zeitenwende gibt Meinck dem deutschen Teile unseres Volkes mit diesem Buche Gelegenheit, Güter der Vergangenheit heilig zu halten und altehrwürdiges Sagengut zu pflegen. Das Charakteristische der Darstellung Meincks ist die Verbindung von Märchen und Sage bei der Erläuterung der einzelnen szenischen Vorgänge des Dramas. Jede Szene wird mit ihren Hauptgestalten nach diesem Gesichtspunkt behandelt.

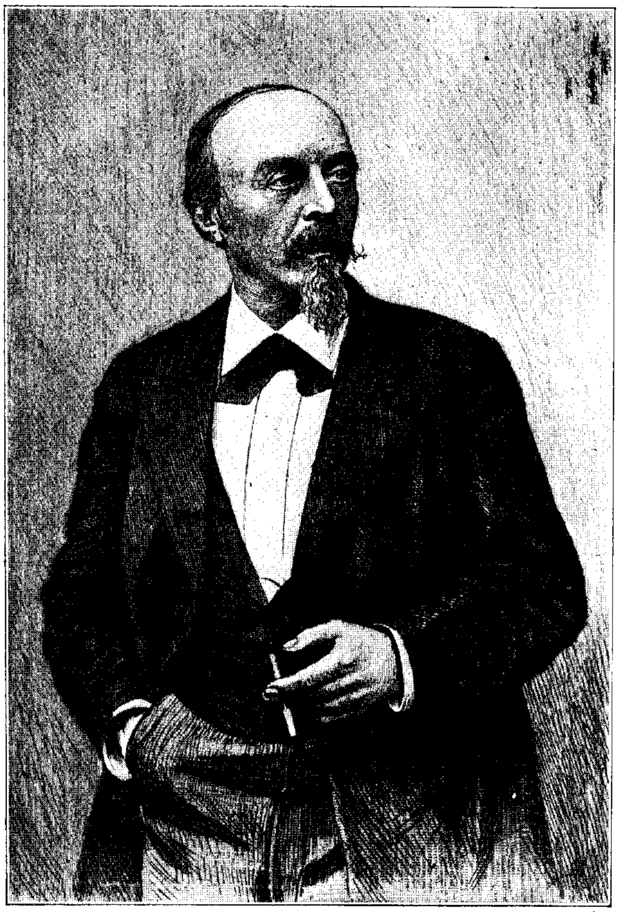
Es ist versucht worden, Wagners Ringdichtung unter Zuhilfenahme der Philosophie zu erklären. Das tat z. B. Artur Drews in seiner Schrift „Der Ideengehalt von R. Wagners Ring des Nibelungen" in seinen Beziehungen zur modernen Philosophie, Leipzig 1898 (Hermann Haacke), und Felix Groß gab im Jahrgang 1914 der „Bayreuther Blätter" in ausführlichen Aufsätzen den „Versuch einer vollständigen philosophischen Deutung des Ringmythos". Demgegenüber nimmt nun Meinck einen grundsätzlich anderen Standpunkt ein: „Ehe der Sinn des Mythos selber, den Wagner seiner Dichtung zugrunde gelegt hat, nicht aus der wissenschaftlichen Mythologie erklärt und mit den Ergebnissen derselben in Uebereinstimmung gebracht worden ist, hat das Philosophieren darüber wenig Sinn und Zweck, ja versagt völlig bei der Deutung von Einzelheiten, die aus der Sage geschöpft sind. Wagner wies immer nur auf den Mythos als Grundlage seiner Dichtung hin, an die Philosophie als Erklärungsmethode hat er nie gedacht. Den Mythos sah er als den idealen Stoff der Dichtung an, der allen übrigen Gegenständen vorzuziehen sei. Im Mythos fand er den reinen, d. h. von historischen Einflüssen und Bestimmungen freien, in der Aeußerung seiner Antriebe durch keine Konvention gehemmten Menschen, wie er sich ihm darbieten mußte, wenn er für sein eigenes Ausdrucksbedürfnis die ihm entsprechende vermittelnde Gestalt finden sollte." Zur Begründung seiner Ansicht darf sich Meinck auf Wagner selbst berufen, der in dem Aufsatze „Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst" (enthalten im IV. Band der Gesammelten Schriften) schreibt: „Wollen wir nun das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbarem Vermögen genau bezeichnen, so müssen wir es den aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigten, der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundenen und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachten Mythos nennen: „Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. Die Aufgabe des Dichters war nur, ihn zu deuten." Meincks Buch ist nun die Verwirklichung der Deutung dieser Wagnerschen Sätze in bezug auf dessen größte Bühnenschöpfung.

Im Einleitungsbande wird die mythische und symbolische Grundlegung des Dramas eingehend erörtert; ferner werden die Quellen der Dichtung und Wagners Verhältnis zu ihnen, sowie die stabgereimte Sprache des Gesamtwerkes besprochen. Sehr lehrreich und hervorhebenswert ist die mit genauen Belegen versehene Zusammenstellung der Werturteile von seiten der Landsleute Wagners als auch der Ausländer über den „Ring", die in solcher sorgfältig durchgearbeiteten Vollständigkeit hier wohl zum erstenmal gegeben wird. Von Adolf Stahr, Schopenhauer, Gottfried Keller, Tolstoj, Peter Rosegger, Gerhart Hauptmann, Peter Cornelius, Heinrich Dorn, Brahms — um nur einige der wichtigsten Namen zu nennen — werden die Gründe ihrer Anhänger- oder Gegnerschaft zu Wagner trefflich beleuchtet. Ein Kleinod des Buches und von grundlegender Bedeutung ist die Darlegung des Verhältnisses Wagners zu Hebbel und Nietzsche, der ein breiter Raum zugestanden wird. Den Beschluß dieses wertvoll-belehrenden Einleitungsbandes machen persönliche Mitteilungen des Verfassers über den Werdegang seiner Beziehungen zur Kunst und Kultur des Bayreuther Geistesbezirks. So ist dieser einleitende Band schon für sich allein jedem, der sich in ernster Vertiefung und Gründlichkeit mit Wagner beschäftigt, ein unentbehrlicher, stets zuverlässiger und auf den besten Quellen beruhender Führer in das Gesamtschaffen und die weitstrahlende dichterische Persönlichkeit des Bayreuther Künstlers.

Sowohl hier als auch in den übrigen Teilbänden finden wir eine staunenswerte Bemeisterung der einschlägigen Literatur, die auch die allerjüngsten Erscheinungen des Wagner-Schrifttums (z. B. Dr. Walter Langes grundlegendes Werk über Wagner und seine Vaterstadt Leipzig, soeben bei C. F. Siegel [Linnemann] in Leipzig erschienen) mit in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht. Diese ausführlichen Literaturangaben werden manchen zu eignen Einzelstudien anregen. Kenner dieses schier unübersehbaren Forschungsgebietes müssen dem Verfasser für die restlose und tiefgründige Beherrschung der gesamten für dieses Thema in Frage kommenden Literatur hohe Anerkennung zollen. Unmöglich kann die Wissensfülle der Bände im einzelnen aufgezählt werden, sie ist für jeden sagenwissenschaftlich Interessierten eine Fundgrube der Belehrung und sollte vor allem in der Schule bei Besprechung der Ringdichtung eingehend berück-

sichtigt werden. Der musikalische, philosophische und ethische Gehalt des Werkes tritt in den Ausführungen Meincks ganz zurück — es ist die Arbeit des mit einem erstaunlichen Maß von Gelehrsamkeit ausgestatteten Philologen und feinsinnigen Deuters, der sich in den Born des Sagentums aller Zeiten versenkte und die gewaltigste Schöpfung der musikdramatischen Literatur des verflossenen Jahrhunderts aus ihm heraus zu erläutern trachtet. Dabei nichts von jener in streng wissenschaftlichen Werken oft so lästig und hemmend empfundenen Schwere durch den Ballast des gelehrten Apparats. Vielmehr ist Meincks Schrift flüssig und allgemeinverständlich geschrieben und wird auch dem zunächst Fernerstehenden sicherlich Interesse und innere Teilnahme am Dargebotenen abzulocken wissen. Unseren Regisseuren und darstellenden Künstlern aber ist vor allem eine eingehende Beschäftigung mit diesem Buche anzuraten. Sie werden aus ihm für den praktischen Gebrauch wertvolle Anregungen schöpfen können.

Das Erscheinen dieses Werkes ist ein ehrenvolles Zeugnis für die unversiegbare Lebenskraft deutscher Geisteskultur selbst in den Stürmen und der Feindschaft dieser Zeiten. Es bleibt ein Ehrenmal für deutsches Schrifttum überhaupt, insbesondere aber werden die Freunde des Bayreuther Kreises dem Verfasser für diese meisterhafte Einführung in das größte Werk Wagners ihren Dank wissen. Eine solche ist auf derart umfassender und ausgeprägt deutschkundlicher Grundlage bisher nicht geschrieben gewesen. Die Worte Wagners, die der Verfasser seinem Buche voranstellte, mögen seine Arbeit zu so glücklichem Gelingen beseelt haben und auch ihren Lesern in gleichem Sinne eine edle, tröstende Labung im düstern Gewölk der Zeiten bieten: „Ein tief unergründliches deutsches Verlangen sollt' wieder einmal zum Vertrauen gelangen: es vertraute Einer auf deutsches Wesen; nun hört, ob er damit unglücklich gewesen."



Hans von Bülow.

Eine Bülow-Biographie.

Was wir bisher an Arbeiten über Hans von Bülow, den genialen Dirigenten und Pianisten, den man in dieser Doppeleigenschaft gar wohl den Musikerzieher Deutschlands nennen darf, besaßen, war im Grunde genommen nicht von großer Bedeutung. In der Hauptsache handelt es sich dabei um flüchtige Aufzeichnungen von befreundeter Hand oder um kurze Würdigungen, die keinen Blick in die unendlich reiche und vielseitige Geistesarbeit des Meisters gestatteten. Oder aber Bülows Bild wurde verzeichnet und gefälscht: Haß und Neid sind dem seltsamen und in seinem wahren Wesen so schwer erkennbaren Menschen und Künstler ins Grab gefolgt. Eine traurige Weise, um so trauriger, als ihr auch die nicht ganz ferne stehen, deren geistigem Haupte Bülow im Leben mit unvergleichlicher Treue gedient hat. . . .

Um so reicher ist das, was wir Bülows Hand selbst zu verdanken haben, der Schatz seiner kostbaren Briefe und Schriften, wahrer Wunderwerke feinst zuspitzender Schreibkunst. Seine Witwe, Maria von Bülow, hat 1895 ff. ein großes Sammelwerk solcher Schriften ihres Gatten erscheinen und im vorigen Jahre, 25 Jahre nach H. v. Bülows Tode, eine einbändige, freilich gekürzte Volksausgabe folgen lassen. Aber eine auf dem festen Grunde objektiver Forschung ruhende Biographie fehlte bis jetzt. Das hat jeder, der Bülow einmal nahegetreten ist, schmerzlich als Mangel unserer musikwissenschaftlichen Literatur empfunden. Ist die vor kurzem bei Rösl & Co. in München (1921) erschienene umfangreiche Arbeit „Hans von Bülow. Von Prof. Dr. R. Graf Du Moulin-Eckart" imstande, ihn zu beheben? Ich darf die Frage in gewissem Sinne immerhin bejahen, ohne mich den Mängeln der umfangreichen Arbeit (503 S.) zu verschließen: sie liegen in einer nicht scharfen kritischen Stellungnahme zu Bülows eigenem Schaffen, liegen auch in einer gewissen unökonomischen Weitschweifigkeit der (nicht alle Lebensphasen gleichmäßig abwägenden) Darstellung, liegen in einzelnen Flüchtigkeiten. Doch ist der Enthusiasmus Du Moulins keineswegs ein solcher, der ihm den Blick für seinen Helden völlig getrübt hätte, und so erhalten wir trotz allem doch ein leidlich objektiv geschautes und schön und charaktervoll gestaltetes Bild des großen Mannes, von dessen Erbe auch unsere Zeit noch, vielfach ohne es zu wissen, zehrt. — Bülow war eine tragische Figur. Er stellte seine besten Kräfte in die Dienste eines Größeren, eines schöpferischen Genies, an dem seine Seele schließlich zerbrach, sie, die sich so gerne selbst in Tönen ausgesprochen hätte, wäre ihr die volle Kraft dazu gegeben gewesen. War Wagner sich des Unrechts bewußt, das er beging, indem er wie Liszt immer wieder Bülows Beruf als Komponist anerkannte? Wir wissen es nicht. Daß Wagner gegen seine Ueberzeugung gesprochen hätte, ist nicht anzunehmen. Er stand Bülow gegenüber wie Schumann seinen Freunden, deren Werke er pries und die heute vergessen sind.

Bülow ist Wagner ein Wegbereiter gewesen, wie es ihrer keinen zweiten von gleicher Stärke der Begeisterung und des Könnens gegeben hat. Und neben Bülow traten noch zwei andere Große: die Lichtgestalt des unglücklichen Bayernkönigs Ludwigs II. und Nietzsche, der Philosoph, der als gleich stark Gebender und Empfangender in Wagners Leben trat, um doch letzten Endes den Freundschaftsbund wie Wagner selbst unerfüllt zu finden. Die drei Männer haben, jeder auf besondere Art, Wagners Geschick in hervorragender Weise mit bestimmen helfen, und als ihr Weg sich von dem des Bayreuthers schied, begann ihr eigenes Schicksal, das in die Nacht führte, sich zu erfüllen.

Bülow entstammte einem uralten Geschlechte. Der Vater Eduard, der ohne Erfolg Buchhändler war, ist als Dichter mit Ehren zu erwähnen; die Mutter, Franziska Stoll, war mit der Leipziger Familie Frege verwandt, die gegenüber Eduard v. Bülow, dem Demokraten, in Politik und Kunst konservativen Interessen huldigte. H. v. Bülow hat wohl mehr am Vater als an der Mutter, in der sich Dämonie, seelische Härte, Sarkasmus und Begeisterungsfähigkeit seltsam mischten, gehangen. Durch Eduard wurde sein Sohn mit den liberal demokratischen Ideen der Zeit vertraut und ihre Auswirkung erlebte er an Wagners Schicksal während der Dresdener Revolution 1849. Die Ehe der Eltern war eine unglückliche. Schließlich trennte sich das ungleiche Paar, das seinem am 8. Januar 1830 in Dresden geborenen Kinde eine pädagogisch grundverkehrte, geistig hypertrophische Erziehung hatte zuteil werden lassen und das insbesondere die üble Gewohnheit der Mutter, des Sohnes Lebensweg zu durchkreuzen, noch im ersten Mannesalter zu spüren bekam. Mit 8 Jahren mußte Hans schon an die Lektüre des Faust gehen. Es nimmt nicht wunder, daß er damals schon die fünfte Gehirnentzündung hatte. . . . U. a. unterwies ihn Fr. Wieck in der Musik, Schumanns Schwiegervater. 1842 sah er den Rienzi. Damit begann sein Schicksalsweg. Die Mutter wollte von Wagner nichts wissen. Um so mehr von Liszt, der später Bülows Mentor wurde. 1846 siedelten Bülows nach Stuttgart über, wo Hans das Gymnasium durchmachte. Hier gewann er an der Familie Molique (in Karoline, die ein jetzt Herrn W. Schulz in Stuttgart gehörendes Album hinterlassen hat, in dem sich von mir demnächst in der „N. M.-Z." zu veröffentlichende Kompositionen Liszts und Bülows finden, verliebte er sich), an J. Raff u. a. Freunde. 1848 verließ er das Gymnasium, nicht ohne sich vorher dann und wann salonradikalistisch betätigt zu haben, ein Ton, den die Stuttgarter Gesellschaft mit mehr oder weniger vergnügtem Schmunzeln ertrug. Klavierunterricht hatte er bei Franz Hillerer. Er führte ihn bis zur Möglichkeit, unter Lindpaintner als Pianist mit viel Erfolg aufzutreten.

Die Stuttgarter Zeit ging zu Ende, Bülow ging nach Leipzig (wo er bei Freges wohnte), um Jura zu studieren. Er brachte das Studium (später in Berlin) nie zu Ende. Der Aufenthalt im Hause der Verwandten war höchst unerquicklich, da die gegnerischen Anschauungen immer wieder aufeinander platzten. Der 48er Revolution schenkte Bülow glühende Teilnahme; ihr Ausgang aber machte ihn leipzig- und deutschlandmüde. Aber Arnold Ruges Polonomanie konnte er nicht teilen, dazu fühlte er zu national und zu bismärckisch. Aber trotz aller politischen Neigungen begehrte er im Grunde genommen doch nur, Künstler sein zu dürfen. Doch dazu schien vorderhand wenig Aussicht. In Berlin fand er Aufnahme im Tieckschen Kreise und Bülow wurde zum eleganten Salonmenschen. Mehr und mehr aber rang er sich zur Erkenntnis durch, daß die Juristerei nichts für ihn sei. Er betätigte sich journalistisch an der „Demokratischen Zeitung" und hier ward sich völlig klar, daß ihm die Kunst mehr galt

als Jus und Politik, und so erwuchs ihm daraus von selbst die Katharsis, in der er nach und nach seine Lebensaufgabe erkannte.

Nicht wie Wagner wurde Bülow aus Not zum Schriftsteller. Sein Altruismus machte ihn dazu, Helfer, Wagners und Liszts Helfer wollte er sein. Und mit der Feder, dem Dirigentenstab und als Pianist ist er es geworden. Bis sich diese Pläne verwirklichten, brauchte es freilich noch langer Zeit und des Austrags manchen Zwistes. Auch der Widerstand der Mutter ließ sich nicht rasch und leicht brechen. Bülows Aufenthalt bei Wagner in Zürich, seine Tätigkeit in St. Gallen, die Lehrzeit bei Liszt in Weimar mit ihren tausendfachen Anregungen und Ablenkungen, die immer wieder aufgenommenen Versuche Bülows, sich selbstschöpferisch Bahn zu brechen — all das ist ebenso bekannt wie die Zeit der Wanderjahre, der Du Moulin den dritten Abschnitt seines Werkes widmet. Künstlerische Erfolge standen neben finanziellen Fehlschlägen und in diese Zeit steter Unrast fiel noch der Tod des geliebten Vaters, der Bülow eine grenzenlose Leere des Lebens schuf: der Tote war, das fühlte er jetzt, sein bester Freund gewesen. Der wunderbar vornehme Grundzug seines Wesens offenbarte sich darin, daß er die Witwe des Vaters und beider Kinder mit der eigenen Mutter in nahe Berührung brachte. Den Höhepunkt seiner damaligen Kunstreisen bedeutete wohl der Aufenthalt beim Musikfeste in Karlsruhe: hier erhielt der Pianist sozusagen den Ritterschlag.

In Hannover lernte er Brahms kennen und schätzen und in Berlin faßte er, nachdem ihm wieder allerlei Fehden erwachsen waren und er ein Intermezzo in Polen, wo er gräflicher Musik-Hauslehrer gewesen war, hinter sich hatte, für einige Zeit festen Boden: er wurde Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium mit 300 Talern Gehalt. Den Fuß im Steigbügel haltend, fühlte er sich zunächst glücklich. Sein Ruhm wuchs mit den erfolgreichen Kämpfen für Wagner und Liszt. Mit beiden Meistern verband er sich enger und enger. Wagner vertraute ihm wichtige Arbeiten an und Liszt gab ihm seine Tochter Cosima zur Frau. Bülows Orchesterkonzerte brachten Triumphe über Triumphe. Die Universität Jena machte ihn zum Dr. h. c. Aber schließlich litt es ihn nicht länger in Berlin. Wagner hatte Ludwig II. gefunden und ihm folgte Bülow nach München.

Wir brauchen hier diese Zeit, in der Bülow (1867) Hofkapellmeister und Direktor der neu zu gestaltenden Musikschule wurde und die widerwärtigsten Kämpfe gegen Wagner und seine Getreuen als unmittelbar Beteiligter erlebte, nicht im einzelnen zu verfolgen. Bülow gab schließlich seine Gattin, die Frau Wagner wurde, frei, ging nach Italien, wo er lebhaft für die Verbreitung deutscher Musik wirkte, trat nachhaltig für die deutschen Klassiker und für Brahms ein (die Stellungnahme für Brahms gilt immer noch als psychologisches Rätsel: erklärt man sie durch Bülows seelische Zermürbung nach der Vollendung der Cosima-R. Wagner-Katastrophe, so tut man m. E. Bülow Unrecht), gab in Amerika 1875/76 nicht weniger als 139 Konzerte, wirkte dann in Hannover, wurde Intendant in Meiningen, wo er das Orchester zu einem Meister- und Mustertonkörper modelte, reiste viel, verheiratete sich mit Marie Schanzer, wohnte zuletzt in Hamburg, wo er die Abonnementskonzerte des Konzertinstitutes leitete, und starb am 12. Februar 1894 in Kairo.

Wenn wir Musiker in Bülow einen der Größten unserer Zunft sehen, so haben wir alles Recht dazu. Bülow war ein Mensch höchster Kultur. Mit dem Besitze reichster Sprachkenntnisse verband er eine tiefgehende Kenntnis der Literaturen und der Musik aller Länder. Seine ungeheure, im Strudel eines niemals rastenden Betätigungsdranges vorschnell aufgebrauchte Arbeitskraft stellte er unter den Wahlspruch: Unterordnung der Person unter die Idee. Lebt man für letzteres, so ist man gefeit gegen alle Schicksalsschläge. Bülows Fehler entsprangen seinem Temperamente. Seine ganze Art war nicht zuletzt durch einen starken Sarkasmus bestimmt. Er, Bülows Menschenverachtung, seine Freude am Kampfe gegen das hohlköpfige, im stumpfsinnigen Getriebe des Alltags vegetierende Philistertum, seine Freude auch am scharfgeschliffenen Wortwitze — all das ließ ihn immer und immer wieder im Leben anstoßen. Gewiß hat Bülow wohl manchen auch unverdient angerempelt oder zu Boden geschlagen. Aber wer sollte nicht heute erkennen, daß die Natur ein Meisterstück geschaffen, als sie diesen beweglichen, feinen und reichen Geist werden ließ, der die kräftigste Säule der Gedanken Neu-Weimars und Bayreuths wurde, Berlioz den Weg nach Deutschland bahnte, ein bedeutendster Musikpädagoge und der größte Musikerzieher wurde, der den deutschen Beethoven-Kult in die rechten Bahnen leitete, als Dirigent der toten Kunst des bloßen Taktschlagens ein Ende machte, für Brahms' Kunst den Boden bereitete? Den wohl nie gelösten tragischen Konflikt in Bülows Leben schuf die bittere Erkenntnis, sich nicht zum Tondichter von Bedeutung durchringen zu können. Sehnsucht und Leid — der Grund, dem hohe Kunstwerke entkeimen, lebten in Bülow, und die technischen Vorbedingungen des Schaffens waren vorhanden, aber die Phantasie regte die Schwingen nicht. Als er den klassischen Klavierauszug zum Tristan schuf, schrieb er selbst ein Mazurka-Impromptu oder den Elfenreigen, auch seine Orchesterfantasie und die Ballade wollen nichts besagen, hält man sie gegen die Werke der schöpferisch Großen.

Was ihm selbst so zur dauernden Qual wurde, nicht auch als starker, selbstschaffender Geist erscheinen zu können, und was ihn zwang, sich ganz dem Dienst am Werke anderer zu widmen, es hat aber doch auch Bülow zu der hochragenden Stellung als Deutschlands Musikerzieher verholfen. Als solcher lebte er in der dankerfüllten Erinnerung unter uns Aelteren, als solcher wird er in der Geschichte weiterleben.

Ueber seinem Leben strahlt als schönster Stern die Treue, die er seinen Meistern hielt, die Treue des Ritters ohne Furcht und Tadel.

Diese Anzeige von Du Moulins mit liebevoller Hand geschriebenem Buche, mit dem die Wagner-Liszt-Ueberlieferung eine schöne Bereicherung erfährt (Du Moulins Vater war Liszts Schüler), konnte die Grundlinien der Arbeit nur kurz verfolgen. Sie benutzt die ältere Literatur ausgiebig, durfte aber auch einige neue, bisher unerschlossene Quellen verwerten. Die Bülow-Biographie, deren wir durchaus bedürfen, die rücksichtslos objektive Darstellung seines Lebens und Schaffens, hat uns Du Moulin freilich in dem Buche nicht geschenkt.

Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart).

Max Steidel: „Walpurgisnacht".

Oper in einem Vorspiel und drei Aufzügen.

Uraufführung am Badischen Landestheater in Karlsruhe am 14. Juni.

Das Elixier ist dir gelungen, ganz ohne Zweifel. Doch das geheimste Wesen der ewigen Mutter mit deiner Kunst zu ergründen, das ist dir nicht geglückt. Diese Worte läßt Max Steidel im zweiten Akt seiner Oper seinen Helden aussprechen. Gleichen sie nicht merkwürdig einem Urteilsspruch über das Werk selbst? Steidel weiß ungefähr, wie eine Oper gebraut wird, kennt sogar manche Würze und seine Wirkung, allein „das geheimste Wesen" der Kunst zu „ergründen", dazu langt's ihm mit seiner Kunst noch nicht. Ueberall in Text und Musik sind hübsche Gedanken, auch einige dramatische Momente, das Ganze jedoch will sich nicht runden, nicht mischen. Ueber die Kompliziertheit des Stoffes wurde der Dichter Steidel nicht Herr. Zu viel Motive sucht er und nicht gerade in der geschicktesten Weise unter einen Hut zu bringen. Da ist die Geschichte der Homunkulus-Erschaffung aus der Faust-Sage zugleich mit Anklängen aus Evers Roman „Alraunen". Daneben läuft das bekannte Motiv vom Fluch des verderbenbringenden Goldes, gepaart mit einem sentimental anmutenden Läuterungs- und Liebestodmotiv. Eine Konstruiertheit ergibt sich aus diesem Gemisch, die dazu führt, daß schließlich der Verfasser wohl der Einzige ist, der genau weiß, was vorgeht. Hiezu kommt noch eine sonderbare Art, Motivierungen zu Geschehnissen erst nach deren Schluß zu bringen. Das hat zur Folge, daß dem Zuhörer langweilig dabei wird. Zuerst, weil das Geschehnis infolge der Nichtmotivierung nicht in seiner ganzen Tragweite verstanden werden kann, nachher aber, weil die nachhinkende Motivierung lediglich als Wiederholung des bereits Geschehenen wirkt.

Die Handlung führt in das trübe Mittelalter der Alchimistenlehren und Hexenprozesse. Ein Magister an dem Hofe einer Herzogin versucht vergeblich Gold zu machen. Sein Famulus, ein junger Edler, späterer Marschall der Herzogin, ein kluger Kopf, der gern mit Geistreichigkeiten und mit seinen Beziehungen zu dämonischen Welten jongliert, rät ihm, anstatt des toten Goldes einen lebenden Menschen in der Phiole zu erzeugen, der eine Verkörperung von Gold, Macht, weltlichem Glück darstellen soll. Das Experiment gelingt; Hexe und Schächer erkaufen sich ihre Freiheit durch ihre Mithilfe; ihr Samen, vermischt mit dem „Stein der Alten", ergibt den Stoff, aus welchem ein Wesen weiblicher Gattung erschaffen wird: schillernd und unbeständig wie Gold, süß und sinnbetörend, grausam und lüstern wie Hexe und Schächer. Jedermann strebt nach des Mädchens Besitz, welcher Glück, Gold und Macht verbürgt, dessen Verlust aber zugleich den Tod des Besitzenden zur Folge hat. Durch ihr schmetterlingshaftes Wesen beglückt Hermea (so der Name des Mädchens) viele, reißt aber auch alle in Tod und Verderben. Die Herzogin, die eine unermüdliche Liebe für sie hegt, der alte Magister, der sie erschaffen, etliche junge Ritter des Hofes, alle fallen dem an ihrer Person klebenden Fluche zum Opfer. Nur an einem Menschen zerbricht dieser Zauber; Dankwart, der frühere Famulus, ihr geistiger Vater, erliegt ihrem Charme nicht, dagegen gelingt es ihm (und das ist m. E. der dunkelste Punkt in der Handlung der Oper) ohne weiteres in ihr das ihr bisher unbekannt gebliebene Gefühl reiner Liebe zu wecken. Er macht sie erst in Wahrheit lebendig, an ihm erwächst ihr das Weibesbewußtsein, die Seele. Trotzdem aber ist sie, da sie an vieler Unglück schuld ist (im Grunde genommen kann sie weder dafür, noch für ihre sonderbare Ahnenreihe, noch überhaupt für ihre Existenz etwas!), zum Tode verdammt. Und ihr Freund und Beschützer, der sie zu seinem Weibe machen wollte, teilt diesen Tod freiwillig mit ihr. Zum Schlusse der Oper sind sämtliche solistisch beschäftigte Personen nicht mehr am Leben, also kann der Vorhang ruhig fallen.

Der Dichterkomponist ist seines Zeichens Philologe und da läßt sich erwarten, daß er die Worte gut zu setzen vermag, manches von der Gliederung einer dramatischen Handlung versteht und auch nicht ganz alltägliche Gedanken hat. Wo aber bleibt der dramatische Zug, das pulsierende Leben? Die Handlung ist zwar nicht übel a u s g e d a c h t, doch nirgends g e s t a l t e t.

Das Formale ist an der Musik der beste Teil. Die einzelnen Akte sind in geschlossene, wirksam aufgebaute Formen gebracht; kleinere Untergruppen heben sich wiederum vom Ganzen ab. Diese in Liedform geschriebenen Teile zeugen von Erfindung. Für die Kraft einer Opernmusik sind jedoch nicht diese Ruhepunkte, sondern das andere, den dramatischen Fortgang tragende Element ausschlaggebend.

Dramatisch sein hängt eng zusammen mit Sich entwickeln. Ein musikalisches Thema entwickelt sich aber nicht, wenn es wie hier bei der Wiederholung nur figuriert oder in braven, nüchternen Sequenzen einen Ton höher gesetzt wird. Und andere Abwicklungsmöglichkeiten in Form weitgehender harmonischer oder rhythmischer Veränderungen und Färbungen kennt der Komponist offenbar kaum. Es sind manche zweifelsohne ganz schöne Stücke aneindergesetzt — aber auch hier fehlt die eigentliche Gestaltung. Vielleicht würden die Mängel nicht gar so sehr in Erscheinung treten, wenn die Instrumentation einen besseren Deckmantel abgäbe. Die an sich uninteressante Harmonik, das Fehlen von laufenden Stimmen, bietet keinen gedeihlichen Nährboden für Klangfarben. Es ist nicht die Vereinfachung des Klangapparats (dies wäre ja viel eher zu begrüßen!), als die Sprödigkeit, Reizlosigkeit des Zusammenklangs, kurz die ungeschickte Art der Orchesterbehandlung, was zu tadeln wäre. Wenig erfreut werden die Sänger über die viel zu ausgiebig in exponierten Lagen sich bewegenden Singstimmen sein.

Als Talentprobe darf die Oper angesehen werden, denn es sind entschieden ethische und musikalische Werte in ihr vorhanden. Es ist durch die Aufführung auf den Namen dieses Karlsruher Komponisten aufmerksam gemacht worden, er selbst wird daran gelernt haben, wie vieles anders anzupacken sei, er muß mit zukünftigen Werken erst seine Stellung in der Musikwelt beweisen.

Die Interpretation war eine denkbar vorzügliche. Operndirektor Cortolezis dirigierte mit größter Gewissenhaftigkeit und rührender Hingabe; Oberregisseur Lange löste das nicht leichte Problem der szenischen Wiedergabe aufs beste. Unter der Zahl der durchweg sehr guten Solisten ragten Hete Stechert und Helmut Neugebauer als Vertreter der beiden Hauptpartien besonders hervor.

Margarete Schweikert.

51. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Nürnberg.

Von Adolf B. Deckler (Nürnberg).

Der Anfang war mißlich. Robert Hegers, des fähigen arbeitsfrohen, bisher Nürnberger, nun Münchener Theaterkapellmeisters Oper nach Th. Storm: „Das Fest auf Haderslev", fiel aus. Es war gerade der Generalstreiks-Montag nach Gareis' Ermordung. Man versuchte, sie am Freitag nachzuholen, aber da schoben sich technische Hindernisse in den Weg.

Erfreulicherweise hatte die Leitung des Festes dem Zug der Zeit in starkem Umfang Rechnung getragen und vor das Forum der versammelten Musikerwelt Deutschlands Werke zur Diskussion gebracht, deren Problematik sonst die Aufführungsmöglichkeit zum mindesten stark eingeschränkt, ja teilweise geradezu aufgehoben hätte. Der entschiedene Zug zur Atonalität, der schon seit Jahren den kennzeichnenden musikalischen Neugedanken bildet, trat in den Darbietungen überaus stark zutage. Umstürzlern aller Art, Lossagung vom Altgewohnten und -geübten auf allen Gebieten gab vielfach dem verfolgenden Ohr und Verstand harte Nüsse zu knacken auf, und die Schönheit der Schöpfungen fand häufig genug Zweifel, ja selbst Verneinung. Man erinnerte sich aber zu wohl, daß dieser Vorgang in der Musikgeschichte der letzten 120 Jahre allen großen Neuerscheinungen gegenüber zu sehr typisch war, als daß Vorsicht und Geduld sich nicht dem spontanen Urteil gegenübergestellt hätten. Freilich blieb der Widerspruch, in recht deutlicher Form sogar, einige Male nicht aus. Da es aber im Wesen der Revoluzzerei einmal liegt, solchem nicht nur zu begegnen, sondern ihn geradezu herauszufordern, an ihm zu erstarken und aus ihm den dauernden schöpferischen Kern zu gewinnen, so blieb hierin der Verlauf der Veranstaltungen durchaus programmgemäß und man konnte sich höchstens gelegentlich wundern, daß das breitere Liebhaberpublikum sich gar so unselbständig, so wesenlos in seinem Urteil zeigte.

Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum halten wir es für geraten, bei der Besprechung der vorgeführten Werke auf die zeitliche Reihenfolge zu verzichten und eine Einteilung in instrumentale Schöpfungen einerseits und vokale, bezw. vokal-instrumentale andererseits vorzunehmen und auch unter diesem Gesichtspunkt erst die mehr konservativen, dann die wesentlich neuartigen zu bringen.

Heinrich Sthamers „Symphonisches Märchen", nach Strindbergs Traumspiel „Schwanenweiß", Op. 27, für großes Orchester (Uraufführung durch Aug. Scharrer) lehnt sich bis auf einige Versuche zu größerer harmonischer Freiheit als echte Programmusik nach Form, Inhalt und Gebärde noch völlig an die Traditionen zurückliegender Epochen an. Breitflutende, ruhiggegliederte Melodik von ausgesprochen schilderndem, epischem Charakter mit lyrischen Episoden, Vorliebe für süße Klangschwelgereien bilden die Hauptkennzeichen des Werkes, das in seiner technischen Reife durchaus sympathisch erscheint. Dem Gedächtnis kommen prinzipielle Anklänge an Strauß und Humperdinck in Erinnerung und die schier romantisch anmutende milde Form, in der dramatische Konflikte oder düstere Einzelheiten behandelt werden, greift wohl auch noch weiter zurück. — Ein Rondo für kleines Orchester in As dur von Heinz Pringsheim (Uraufführung), dessen Rondocharakter sich fast nur aus seinem Titel ersehen läßt, ist womöglich noch konservativer. Auch das versprochene „kleine Orchester" weckt Widersprüche in seiner reichen Instrumentierung. Ein liebenswürdiger Spaziergang durch eine ganze Reihe von Stilarten an der Hand einer freundlichen und nicht bedeutungslosen Thematik, die freilich sprunghafter erscheint, als im Interesse einer gründlichen Durchführung gut ist. Dadurch gibt sich ein häufiges Verlieren in Nebenwege und daraus wieder eine Reihe ermüdender Längen. Der relativ geringe modernisierende Einschlag tritt mehr in Form willkürlicher Zutaten, als organischer Gestaltung auf. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst. — Auch Wilhelm Petersens Symphonie in c moll für großes Orchester (Uraufführung durch Rob. Heger) gibt in ihren drei Sätzen noch keinerlei Rätsel zu raten. Stattlicher, festgefügter Aufbau, natürliche, reinliche Gliederung, gesunde, ursprüngliche und reiche Erfindung zeigt sich wohltuend in dem Werk, dessen ganzer erster Satz in seiner schönen sangvoll-dramatischen Entwicklung und dessen wohl gelegentlich etwas schweifendes, zum Schluß aber prächtig aufgetürmtes Finale einen Musiker von ursprünglich-kraftvollem Pathos und wirklicher Berufung erkennen lassen. Der gemütvoll begonnene Mittelsatz leidet in seinem Verlauf etwas unter Löchern und Weitläufigkeiten. Die besonders im Finale ungeheuer ausgedehnte Symphonie Otto Taubmanns (des Schöpfers der „Deutschen Messe") Op. 31 für großes Orchester (Leitung Rob. Heger) war, genau genommen, kein Gegenstand für das Festprogramm. Erstlich ist sie bereits aufgeführt, zweitens ist die persönliche Art Taubmanns, die hier im wesentlichen keine neuen Züge zeigt, schon bekannt als die eines warmblütigen Vollmusikers von großem Können, feinem Ohr und ehrlichem, tiefem Künstlerwillen. Bruckners Ueberschwang, sein oft alles Maß verlierendes, leidenschaftliches Eintauchen in die Welt der Klänge mit all seinen Konsequenzen und Gefahren grüßt allerorten aus dem Werk; der orchestrale Reichtum wiederum gemahnt gelegentlich an Mahler. Ueberall, aber besonders in der kunstvollen Struktur des zweiten Satzes, bleibt die feine, sorgsame und gründliche Arbeit zu bewundern. Moderne Züge sucht Taubmann wohl hauptsächlich in der Erweiterung und freieren Handhabung der formalen Gliederung, in Melodik und Harmonik bekennt er sich treu zu bewährten Methoden. Schade, daß die übermäßige Länge, das Gar-nicht-zu-Ende-Finden des letzten Satzes den hohen Wert des ganzen Werkes fraglich macht.

Wesentlich modernere Züge als in den bisherigen Werken tauchen im Tongefüge von Josef Rosenstocks „Ouvertüre zu einem heiteren Spiel", Op. 5 (!) für großes Orchester (Uraufführung durch Rob. Heger), auf. Harmonik, Melodik und Rhythmik, alles durch eine tüchtige und originelle Erfindung belebt, zeigen sich hier schon stark auf den Widerspruch zum Angestammten eingestellt. Jedenfalls aber sind die tonliche wie formale Verständlichkeit und Geschlossenheit kräftigste Brücken zum Eingehen auf die interessanten und anregenden Einfälle, die sich in durchaus reifer, auf zweifellose Begabung aufgebauter Technik aussprechen.

Die Reihe der Kammermusik-Kompositionen eröffnete das Bläserquintett des Münchner Nationaltheaters (A. Schellhorn, A. Walch, M. Abendroth, K. Millé, Jos. Suttner) mit dem ausgezeichneten Vortrag von Heinr. Kaspar Schmids Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Op. 28. Auch dieses Werk fällt aus dem Rahmen des Tonkünstlerfestes als bereits bekanntes und entschieden konservatives Opus. Bei der Seltenheit von Bläserensemblemusik konnte man jedoch an der gediegenen glänzend gearbeiteten und durchweg auf liebenswürdige Ideen klar und gut aufgebauten Darbietung seine helle Freude haben.

Ein Streichquartett Nr. 2 a moll (Uraufführung durch das Nürnberger Streichquartett Seb. Horvath, A. Kaspar, H. Taucher und W. Kühne) von Fritz Brandt erwarb sich durch seine ernsthafte, an guten Gedanken reiche Arbeit viele Freunde. Frische, Lebhaftigkeit, Frohsinn und interessante Differenzierung zeichnen das auf herkömmlichen Bahnen wandelnde Werk vorteilhaft aus und lenken hoffende Aufmerksamkeit auf das weitere Wirken des noch jungen Tonsetzers.

Als ein ganz bedeutendes Werk erscheint Otto Straubs Sonate F dur für Violoncell und Klavier Op. 1 (!!), die durch die Prof. Oskar Brückner und Franz Mannstädt eine meisterhafte Uraufführung erfuhr. Die überaus starke schöpferische Begabung, die sich in ihm entlud, die Fertigkeit und Rundung der in Thematik wie Durchführung oft herben, eigenwilligen, bis auf den schwächeren letzten Satz jedoch immer kernigen Schöpfung bedeuten trotz der niedrigen Opuszahl Werte, die sich sicher Geltung verschaffen werden.

Und nun der erste Schlacht- und Sturmruf des 21jährigen Ernst Kreneks Streichquartett in C dur (Uraufführung durch das Streichquartett R. Lambinon, A. Weger, H. Weiden, G. Zeelander). Es ist wahr, C dur ist eine etwas kühne Behauptung, denn das tonliche Bedürfnis Kreneks steigt bereits derart kühn auf der Chromatik auf und nieder, daß von einer Tonart kaum mehr die Rede sein kann. Es wurde gezischt und gepfiffen und man mag für die Arbeit die Bezeichnung keck, vielleicht sogar frech finden. Aber zur unbedingten Ablehnung zeugt es denn doch von zu großer formaler und technischer Sicherheit, von zu starkem, konsequentem Gedankengang und von zu echter, durch ehrlichen Willen getragener Begabung. Freilich aufreizend genug werden diese harmlosen, einfachen Themata gegeneinander ausgespielt, hartnäckig durch dick und dünn der schauderhaftesten Mißklänge, querköpfig bis zur Tollheit und doch treffen sie

sich immer wieder in packenden, überraschenden Harmonien, weichen sich aus in witzigen Gängen und gebärden sich ganz als echte, lebenskräftige Gefüge. Das Scherzo und die Fuge am Schluß sind Beweise einer ausgezeichneten Kombinationsfähigkeit, die man nicht einfach damit abtun kann, daß einem ihre Neuartigkeit befremdlich erscheint! Mag man das hier Gehörte ruhig für scheußlich finden, was aus solchen Fähigkeiten eines jugendlichen Brausekopfes weiterhin noch entspringt, bleibt abzuwarten. Dem Lambinon-Quartett, das sich der schwierigen Aufgabe mit so großer Liebe und Sicherheit unterzog, gebührt jedenfalls großer Dank.

In dieses Gebiet gehört endlich noch ein Streichquartett in f moll des ebenfalls jugendlichen Schreker-Schülers Karl Winkler, das für einen Modernen überraschend wohllautend ist und einen technisch recht reifen, an Erfindung und Gehalt reichen Eindruck macht.

Die zur Eröffnung der öffentlichen Musikbücherei (für Nürnberg eine hochbedeutsame, verdienstliche Tat!) gespielten Fantasien in Suitenform für zwei Violinen, Viola, Cello, Flöte und Harfe, Op. 51, von Karl Rorich konnte ich leider nicht selbst hören, doch sind sie ja nicht mehr unbekannt.

Ein ganz starkes Werk voll ursprünglicher Einfälle und ausgezeichnetem Gefüge ist die machtvolle Chromatische Fantasie und Fuge für Orgel von Wilh. Middelschulte, die durch Günther Ramin eine geniale Interpretation fand. Daß Middelschulte modernes Empfinden gerade auf diesem heiklen Instrument mit den formalen Gedankengängen von dessen klassischen Meistern zu vereinigen wußte, ist gewiß ein kräftiger Beweis seiner Komponistenberufung.

In stärkerem Maße als bei den reinen Instrumentalkompositionen und weit ohrenfälliger trat der Zug aus der Tonalität heraus in Erscheinung bei der Vokalmusik. Hier war fast durchweg zu beobachten, welch starken Eindruck die melodischen und harmonischen Probleme gemacht hatten, die von Schönberg, Schreker, Sekles u. a. in den letzten zehn Jahren aufgeworfen worden sind und wie sie besonders den jungen Nachwuchs beschäftigen und zum Experimentieren veranlassen. Max Trapps sechs Lieder nach Verhaeren, Verlaine, George und Wedekind in ihrer weichen stimmungsvollen Melodik und zarten Tonmalerei äußerte sich freilich noch in vorsichtiger Zurückhaltung gegen alles Gewagte. Die von Kammersängerin Anna Kämpfert prachtvoll gesungenen und vom Komponisten selbst ausgezeichnet begleiteten Lieder sind in der Erfindung ursprünglich und reizvoll und übersteigen bei weitem das Niveau der durchschnittlichen laufenden Produktion. Auch Erwin Lendvais a cappella-Männerchöre nach Gedichten von Karl Bröger, von denen drei aufgeführt wurden, stehen ganz im Zeichen eines wohllautfordernden Ohres, das den alten a cappella-Stil (ein interessanter Versuch!) nicht ohne Bedenken mit den freien Zügen moderner Klangkombinationen verquickt. Die feinen, warmblütigen, vornehm und gehaltvoll erfundenen Werke, von denen besonders An einem Baum tiefen Eindruck machte, wurden vom Nürnberger Lehrergesangverein unter Aug. Scharrer ausgezeichnet zu Gehör gebracht. Das Baritonsolo fand in der schönen Stimme von Kammersänger Max Krauß ein treffliches Instrument.

Hermann Lorenzens traumhafte, melancholische Lieder sind in der Struktur wesentlich kühner, ohne deswegen zu befremden. Die weiche, flotte, wenn auch nicht gerade bedeutende Melodik mit ihrer verschwimmend gemalten Klavierbegleitung wurde leider so unzulänglich gesungen, daß ein klarer Eindruck nicht gewonnen werden konnte. Josef Rosenstock begleitete mit Sorgfalt und Delikatesse.

Ganz auf die Zerbrechung alter Tafeln hin erscheinen die „Lieder" Karl Salomons geschaffen. Aber bei allem Interesse, das man solchen Versuchen gegenüber billig empfindet, hier drängt sich doch der Eindruck der Unzulänglichkeit bestimmend auf. Die Wahl der Mittel, Singstimme mit Orchester, ist schon fragwürdig, da das letztere mit vollen Sturzbächen wahllos buntfarbig gemischter Klangkomplexe lostobt, weder Harmonie noch Melodik irgendeine selbständige Aufgabe zuweisend, und die rein deklamatorisch, ohne Rücksicht auf den stimmlichen Klangreiz und seine Forderungen behandelte Singstimme gänzlich frei über die Wogen zu schreiten hat, beziehungsweise trotz aller Kraft des vortragenden Sängers meist darin untergeht. Wo bleibt da der Begriff „Lied", wo die Kunstgattung „Gesang"? Die Fruchtbarkeit so betriebener Tonanwendung ist mehr als zweifelhaft. Kammersänger Krauß bemühte sich erfolglos gegen das vom Komponisten selbst geleitete Orchester.

Max Ettingers „Weisheit des Orients", Strophen des Omar Chajjam, nach der Uebersetzung des Grafen Schack, Op. 24 für Soli, gemischten Chor und großes Orchester, soll nach den Worten des Komponisten nicht mehr Kunst bieten, als ein Blumenstrauß. Ja, wenn es das nur wäre! Das sehr ausgedehnte Werk, dessen textliche Unterlage teilweise befremdet (gut ⅓ der Strophen predigt nur das Saufen) ist ein betäubendes und ermüdendes Gemenge, quasi Potpourri von klangprächtigen Chor- und Instrumentalharmonien fast durchwegs einfachen, homophonen Gefüges mit teilweise hohen Reizen, aber breitesten Banalitäten, Längen, Instrumentalspielereien und stellt jedenfalls an alle Ausübenden wie Zuhörer Anforderungen, die weit über die Rechte seines künstlerischen und sittlichen Gehaltes hinausgehen, die Solostimmen: A. Merz-Tunner (Bregenz), L. Willer (München), H. Depser (München) und M. Kraus (München) boten ein vorzügliches Quartett von an sich wertvollen und technisch meist hochstehenden Stimmen und verständnisvollen Sängern.

Ganz anders war die Erscheinung von Heinrich Kaminskis „69." Psalm für Tenorsolo, gemischten Chor, vierstimmigen Knabenchor und Orchester. Hier offenbarte sich neben einem sicheren und weitgehenden technischen Können ein entschiedener Drang nach höchsten Zielen. In Benützung formaler und syntaktischer Grundlinien klassischer Meister war hier versucht, modernem Klangempfinden Raum zu geben. Eine nicht übersehbare Schwäche des Werkes bilden die schier übermenschlichen Anforderungen an die hohen Singstimmen, die seiner Aufführbarkeit enge Schranken ziehen, sowie die Problematik des vierstimmigen Knabenchors in dem kolossalen Gesamtgefüge. Der hohe Ernst jedoch und die aus starkem Innenleben heraussprechende Begabung, die sich in der tiefschürfenden Ausdeutung des Textes offenbaren, die kluge kraftvolle Gliederung und die aus dem Vollen schöpfende Erfindung stellen das Werk des noch jungen Komponisten entschieden an die Spitze des an dem ganzen Fest Vorgetragenen. Depser sang das Tenorsolo ausgezeichnet.

Die Dirigenten Rob. Heger, der dem nicht gerade technisch erstklassigen, aber willfährigen und anpassungsfähigen Orchester überall ein klar disponierender, straffzügiger und kraftvoller Leiter war, und August Scharrer, der nicht minder tatkräftige und fähige Führer des gutgeschulten Lehrergesangvereins bewährten sich als Festdirigenten in jeder Beziehung. Den akustisch ursprünglich üblen Festsaal hatte man durch veränderte Einteilung wesentlich brauchbarer gemacht, ohne jedoch seine Tücken ganz zu brechen.

Im Stadttheater sollte als erste Festvorstellung Rob. Hegers Oper „Das Fest zu Haderslev" in Szene gehen. Da diese Aufführung vereitelt wurde, blieb nur noch Max Wolffs Oper „Frau Berthes Vespergang". Die Vorstellung verlief trotz einiger Hemmnisse in ihrer Vorbereitung ungefähr im Rahmen der in Nürnberg gewohnten Saison-Theaterarbeit. Die aus großen Kunstzentren anwesenden Festgäste mögen freilich ob dieses Niveaus große Augen gemacht haben, denn eine Verwöhnung ist dabei kaum möglich. Wolff tritt ungefähr in die Fußtapfen seines Lehrers Sekles und läßt seine Singstimmen deklamatorisch über einem gleitenden, konturenarmen und harmonisch rein gefühlsmäßig gewobenen Harmonieteppich gleiten. Die Atonalität ist bei ihm vollkommen, doch ist das melodisch-thematische Element immer noch so weit gewahrt, daß es als charakterbestimmend gelten kann. Das von Wolff selbst geschaffene Buch geht offenbar keinem literarischen Ehrgeiz nach, ist wirksam und trotz einiger Unbeholfenheiten geschickt gezimmert. Rob. Hegers in letzter Stunde an Stelle eines anderen Dirigenten übernommene Leitung ließ die lebendige Wirkung der in der Partitur schwer übersichtlichen Musik soweit erkennen, daß man ihr trotz ersichtlich tüchtigen Könnens wenig Lebensfähigkeit zutraut. In dem Streben nach freien, selbständigen Linien, nach intimer Lebensmalerei, erstickt noch jede kraftvolle Gestalt, die Plastik wird verschwommen und molluskenhaft zerfließend. Trotzdem ist soviel gut beobachtete Theaterwirksamkeit in der ganzen Arbeit zu finden, daß man der Fruchtbarkeit des von Wolff eingeschlagenen Weges für später schon noch wertvolle Würfe zutrauen kann.

*

Im ganzen betrachtet gab es bei sämtlichen Aufführungen des Tonkünstlerfestes, soweit die Werke entschieden neue Bahnen beschritten, nicht den Eindruck durchschlagender Größen. Vor der Arbeit ist in den meisten Fällen unbedingte Achtung geboten, was sich aber vermissen ließ, war, mit Ausnahme etwa Kaminskis, eine Persönlichkeit von entschiedener, spontan wirkender Kraft. Inwieweit die gegenwärtig überall verbreitete Lust zum Experimentieren dem entgegensteht, läßt sich heute unmöglich überschauen, doch liegt der Gedanke näher, als daß unsere Zeit der notgedrungenen Abkehr von materiellen Dingen der starken Begabungen so ganz entbehrte. Man ist versucht, von Inhaltsarmut der zeitgenössischen Tonproduktion zu sprechen. Und da bleibt nur die Hoffnung auf das, was spätere Tonkünstlerfeste bringen.

Linzer Musikfest.

Am 19. und 20. Juni 1921.

Die Stadt hatte Festschmuck angelegt, die Wiener Philharmoniker hielten ihren ersten Einzug in Linz. In der Turnfesthalle (Fassungsraum 4000 Personen) fand das erste Konzert statt. Als aufrauschendes Präludium Wagners Meistersinger-Vorspiel mit seiner Farbenbuntheit, seinem kontrapunktischen Motivjubel. Für den Hörer ein ideales Schwelgen in wundervoller Klangpracht und Klangdifferenziertheit. Löwe ließ das Vorspiel in der ganzen Schönheit der Partitur erstehen. Wie eine Offenbarung wirkte Bruckners großdimensionierte „Achte". Bildet es an sich schon ein Ereignis, wenn Löwe Bruckner dirigiert, wird es zum Erlebnis, wenn dieser Bruckner-Apostel an dem unvergleichlichen Instrument der Wiener Philharmoniker spielt.

In unserem Heimatlande zum Großteil entstanden, klingt aus dem Werke auch heimatlicher Geist, bajuvarische Art und Sitte. Es ist zugleich ein Selbstbekenntnis, ein Bloßlegen der Seelenregungen: durch Kampf zum Sieg. Für Bruckners Werk gilt der Ausspruch Beethovens: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". Aus dem tosenden, herzlichen Beifall, der Löwe und

den Philharmonikern gespendet wurde, klang ein inniger Herzensdank der begeisterten, ergriffenen Zuhörer. Dank zu zollen gilt es auch der selbstlosen, für die Ideale der Musik trotz aller Hemmnisse unentwegt tätigen Konzertdirektion Kollisch.

Der nächste Tag brachte eine „Morgenmusik", Ausführende 30 Instrumentalisten. Eingeleitet wurde dieselbe mit der 1783 hier entstandenen „Linzer"-Symphonie von Mozart. Ein entzückendes Opus, voll intimer Wirkungen. Als Novität für Linz folgte Mozarts Divertimento für 2 Hörner und Streichquartett (verstärkt). Unter Konzertmeister Maierecks Bogen glänzte der Zauber der Solostellen in süßer Schönheit auf. Den Abschluß bildete die „Jupiter"-Symphonie. Löwe bereitete den Werken eine stilvolle Auslegung. Der Abend war der Kammermusik gewidmet. In vollendeter Meisterschaft boten die Herren Mairecker, Graeser, Jelinek, Moravec und Buxbaum Bruckners Streichquintett. Die Vorführung der beiden Bruckner-Schöpfungen galt dem Gedenken der 25. Wiederkehr des Todestages des Ansfeldner Meisters. Zum Ausklang wurde Beethovens Es dur-Septett gewählt, ausgeführt von Mitgliedern der Bläservereinigung der Staatsoper und den bereits oben genannten Künstlern. Zu dem Musikfest, das für die Landeshauptstadt ein künstlerisches Ereignis war, hatten sich die Zuhörer aus allen Vierteln des Landes, den angrenzenden Ländern, auch aus Tirol, der Tschechoslowakei und Bayern eingefunden. Franz Gräflinger.

Musikbriefe

Bochum. Eine neue Musik zum Kaufmann von Venedig. Während der unter Dr. S. Schmitts meisterlicher Regie im Bochumer Stadttheater mit neuen, von J. Schröder (Hamburg) für die Drehbühne entworfenen Bildern herausgebrachten Erstaufführung des Kaufmanns von Venedig wurde auch Emil Peeters' Musik zu dem Werk erfolgreich aus der Taufe gehoben. Der junge Bochumer Theaterkapellmeister erinnerte sich bei der Wahl seines Stoffes an die fahrenden Dorfmusikanten in früheren Jahrzehnten und schrieb deswegen seine ständige Zwischenaktsmusik, den Hauptsatz, für solistisch wirkende Holz- und Blechbläser. Als modern empfindender Kopf begnügte er sich natürlich nicht mit dem einfachen harmonischen Bau, sondern fugierte das kurze, lustige Hauptthema und würzte es mit allerlei kontrapunktischen Virtuosenspäßen, wodurch den Ausführenden keine leichten Aufgaben gestellt wurden. Die fortlaufende Wiederholung desselben Satzes mußte aber auf die Dauer trotz variabler Behandlung von Dynamik und Tempo ermüden. Köstlich spaßige Untermalung erhielten die Freierszenen, während die Wahl des Venetianers und der liebliche Ausklang des Stückes mit feinen Lyrismen getränkt wurden. Hier dominierten Streicherkantilenen oder wogende Akkorde in gesunder Mischung mit moderner Tonschichtung. Das spezifisch Italienische betonte der Harfenklang. Ohne Frage begünstigte die Musik den Eindruck des sorglos Heiteren im Spiel, dem Dr. Schmitt vor dem Ernst der Shylockhandlung den Vorzug gab. M. V.

*

Bückeburg. (Vom Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung.) Die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstl. Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg aus Anlaß des fünften Stiftungstages des Institutes (19. bis 22. Juni d. J.) war mehr als ein Gelehrtenkongreß in Deutschland, sie bedeutete einen erneuten Vorstoß zu einer über die Grenzen des Landes hinauszielenden Aktion der musikalischen Führer verschiedener Länder. Neben zahlreichen einheimischen Mitgliedern des Institutes waren als Vertreter des Auslandes Dr. Scheurleer (Haag), Prof. Hammerich (Kopenhagen) und Prof. Nef (Basel) erschienen. In der Mitgliederversammlung begrüßte der ständige Sekretär Prof. Seiffert die ausländischen Freunde mit den Worten: „... Daß die Arbeitsgemeinschaft aller Musikwissenschaftler über alle Landesgrenzen hinweg eine innere Notwendigkeit ist und bleiben wird, darüber haben Sie Ihrerseits uns nie im Zweifel gelassen. Das Bewußtsein des Zueinandergehörens hat uns Deutsche in schweren Jahren innerlich gehoben und gestärkt, wenn auch das äußere Band zerriß, mit dem die internationale Musikgesellschaft 15 Jahre hindurch uns geeint hatte. Zerrissen wird dies Band bleiben in der Form, die es gehabt hat. Dafür streben an anderer Stelle verheißungsvolle Triebe des gleichen Grundgedankens ans Licht. Fast in allen Musikländern hat während der letzten Jahre ein starker nationaler Anstoß zur Bildung neuer und zur Festigung alter Verbände von Musikwissenschaftlern geführt. Stärker als zuvor regt sich fast auf allen Seiten das innere Bedürfnis, die gemeinsamen Endziele sicherzustellen. Diesen psychologischen Augenblick nutzend, haben Sie, allen scheinbaren Unmöglichkeiten und Widerständen trotzend, im vergangenen Jahre die Union Musicologique auf die Beine gestellt. Für diese mannhafte Tat sei Ihnen in dieser Stunde neben einem herzlichen Willkommen unser wärmster Dank dargebracht. Einstweilen stellt die Union nur ein Provisorium dar; eine Reihe von Jahren wird die Schaffung ihrer endgültigen Form in Anspruch nehmen, um die vielleicht heiß gerungen werden muß. Aber gerade in dieser Entwickelungsmöglichkeit darf der beste Anreiz erblickt werden, sich allseitig zu dieser Union zu bekennen, und die festeste Gewähr für einen gesunden lebensfähigen Ausgleich der zurzeit vielleicht noch aus- und gegeneinander gerichteten Bestrebungen einzelner Länder. Der friedliche Gedankenaustausch mit Ihnen im Gremium unserer Körperschaft sei uns eine freundliche Verheißung für die Zukunft." Daß das Institut berechtigt ist, der Stützpunkt, solcher weit ausschauender Ideen zu werden, erweist seine innere Aufgabe, eine Zentralstelle für die gesamte deutsche Musikwissenschaft zu sein. In dieser Beziehung stellt das Institut eine in seinen Abteilungen alle musikalischen Gebiete umfassende Organisation dar. Zu seinen Gründungen gehören eine im Herbst 1919 errichtete Musikschule in Bückeburg zur Ausbildung von Berufsmusikern und Dilettanten; das Archiv für deutsche Musikgeschichte, das in der Verzettelung der alten Musikalienbestände und Archivalien der Niederlausitz, sowie Meiningen, Hannover, Thüringen, Augsburg, Hamburg allenthalben vorgeschritten ist; eine Bücherei mit, im letzten Jahre 7500 neuaufgenommenen, nunmehr 15 500 verzettelten Bänden; eine Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften; ein Collegium musicum zur Pflege und stilgetreuen Aufführung alter und neuer Musikwerke; eine im Entstehen begriffene Instrumentensammlung und eine photographische Werkstätte. Eine der wichtigsten Aufgaben des Institutes wird es aber immer sein, die innere Fühlung zwischen den zerstreuten Arbeitskräften aufrecht zu erhalten und so den Fortschritt der Wissenschaft zu gewährleisten. Die herzliche Anteilnahme aller an der diesjährigen durch Freunde und Gäste reich besuchten fünften Stiftungsfeier des Institutes bot dafür die sicherste Basis. — In schöner Folge wechselten ernste Beratungen und Sitzungen mit geselligen Zusammenkünften und musikalischen Unterhaltungen. Eingeleitet wurden die Tage mit Gottesdiensten. In der katholischen Kirche sprach Prof. Müller (Paderborn), in der lutherischen Geheimrat Smend (Münster). Ein musikalischer Tee am Abend in der Wohnung des Institutsdirektors Prof. Rau zeigte, daß auch die moderne Musik hinter der Pflege der alten nicht zurücksteht. Zum Vortrag gelangten u. a. ein Satz aus dem cis moll-Quintett von Zilcher und Lieder von Marx, Jürgens und Roesler. Walter Gieseking spielte mehrere Tonstücke der Impressionisten Scott, Ravel u. a. — Aus den Beratungen der Mitgliederversammlung sei der Beschluß zur Veröffentlichung folgender Arbeiten in diesem Jahre hervorgehoben: E. Krückeberg: „Johann Crüger", M. Schneider: „Ganassis Regola Rubertina", O. Flade: „Die Orgelbauten der Familie Silbermann" und M. Seiffert: „Die erste Bückeburger Hofkapelle des Grafen Ernst" und „Altbückeburger Musik". Zu Senatoren wurden für das Jahr 1921/22 Geheimrat Friedländer (Berlin) und Prof. Müller (Paderborn) gewählt. Von Bedeutung ist ferner der Bericht Dr. Scheurleers (Haag) über die Gründung der Union Musicologique, sowie die Mitteilung Hofrat Linnemanns (Leipzig) über die bevorstehende Gründung der Gesellschaft der Freunde des Institutes. Sie vollzog sich am Nachmittage. Die Gesellschaft besteht aus Stiftern, Förderern und Mitgliedern; ihr Sitz ist Leipzig. In den Vorstand wurden gewählt Hofrat Linnemann, der Inhaber der Verlagsfirmen C. F. W. Siegel und Fr. Kistner, Prof. Dr. Minde-Pouet, der Direktor der Deutschen Bücherei, beide in Leipzig, und Universitätsprofessor Schering (Halle a. S.). — Vom weiteren Verlauf der Tage möchte ich erwähnen die öffentliche Sitzung im Collegium musicum, an der auch der Schirmherr des Institutes Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe mit seiner Gemahlin Fürstin Elisabeth teilnahm (Prof. Dr. Ludwig, Göttingen, hielt die Festrede über das Thema: „Die Entwickelung der Mehrstimmigkeit bis Perotinus Magnus"), ferner die Aufführung von „Erwin und Elmire", Oper von Goethe, Musik von Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar, in der Bearbeitung von M. Friedländer unter Leitung Generalmusikdirektors Balling, vor allem der durch die edle Gastfreundschaft des fürstlichen Paares und reiche musikalische Darbietungen verschönte Abend im Palais, wie endlich das letzte Zusammensein am Steinhuder Meere, wo namentlich die Herren des Auslandes in warmempfundenen Worten der Hoffnung Ausdruck gaben, daß das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Nationen in Kunst und Wissenschaft immer mehr erstarken möge. Dr. C. Roesler (Bückeburg).

Kunst und Künstler

— Das (ehemals Kgl.) Konservatorium der Musik in Stuttgart wird vom Herbst d. J. ab als Württembergische Hochschule für Musik weitergeführt. Die neue Anstalt dient nur der Ausbildung von Berufsmusikern. Sie untersteht der Leitung Prof. Max von Pauers. In den Lehrkörper wurden neu berufen: Generalmusikdirektor Fritz Busch (Dirigentenschule und Orchesterklasse), der Züricher Pianist P. Möckel und Prof. Dr. Willibald Nagel (Musikwissenschaft). Die Abteilung B des ehemaligen Konservatoriums wird der Musikabteilung des Vereins zur Förderung der Volksbildung (Leitung: Karl Adler) angegliedert und als Neues Konservatorium dem Pädagogen und Schriftsteller Oskar Schröter als Direktor unterstellt. Beide Anstalten stehen in ideeller Verbindung miteinander, so daß das Abgangszeugnis des Neuen Konservatoriums die Zulassung zum Hochschul-Studium er-

möglicht. (Leider ist die u. E. unumgänglich notwendige Verstaatlichung der Hochschule noch nicht erreicht worden. D. Schr.)

— In Nr 460, 66. Jahrg. der Frankf. Ztg. läßt sich Herr Paul Bekker über die deutsche Musik der Gegenwart aus. Er bietet damit Betrachtungen zum Nürnberger Tonkünstlerfest, die sich in der bei ihm längst bekannten Richtung bewegen. Auf sie nochmals einzugehen liegt kein Grund vor. Da jedoch die „nationalistische“ Fachpresse als Fördererin der Vorstellung eines beträchtlichen Teiles unserer Musikerschaft genannt wird, „die deutsche Musik sei eine Sache ganz für sich, sie werde ihre Eigenart und Ueberlegenheit um so stärker erweisen, je mehr sie sich von Beeinflussung durch außerdeutsche Kunst fernhalte“; da weiter dieser „nationalistischen“ Fachpresse entgegengehalten wird: „man fragt, ob die Musik blaue Augen und blonde Haare habe, dann ist sie gut, schwarzhaarige Musik wird bekämpft“, ein Satz, der die Ehrlichkeit des Urteils der „nationalistischen“ Fachpresse anzweifelt; da, wie aus einer Zusendung des Bekkerschen Aufsatzes an die Schriftleitung der N. M.-Z. hervorgeht, die N. M.-Z. sich als das angerempelte Organ fühlen muß, so darf und soll hier wenigstens dies gesagt werden: die Bekkerschen Ausführungen, soweit sie sich in dem gekennzeichneten Rahmen bewegen, sind nichts weiter als Verleumdung. Vielleicht nennt Herr Bekker demnächst einmal die Namen der „nationalistischen“ Schriftleiter. Sollte meiner darunter sein, so werde ich die erwünschte Gelegenheit einer ausführlichen Auseinandersetzung mit ihm erhalten. Gewiß betont die N. M.-Z. ihren deutschen Standpunkt. Daß sie aber unter meiner Leitung jemals hirnverbrannte oder unehrliche Anschauungen, wie sie Herr Bekker als die deutscher Musiker formuliert hat, verbreitet habe, bestreite ich auf das allerentschiedenste. Meiner eigenen Stellung zur Frage des Kosmopolitismus oder des Nationalismus in der Kunst habe ich genügend Ausdruck gegeben und brauche darauf nicht zurückzukommen. Wogegen sich die N. M.-Z. erklärt hat, das ist der internationale Kunstbrei, den Herr Bekker und die Seinen uns anrühren möchten, ist das Bestreben, Kunst und Künstler kommandieren zu wollen und die zu verurteilen und zu verwerfen, die deutsch fühlen und dies in ihrem Schaffen zum Ausdruck bringen. W. N.

— Die Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau, die am 3. Juli ihre Generalversammlung abhielt, erstattet Rechnungsablage für 1920. In den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat sind u. a. eingetreten: Prof. Dr. H. Abert (Leipzig), Prof. Abendroth (Köln), Prof. Dr. M. Friedländer (Berlin), K.M. W. Furtwängler (Berlin), G.R. Prof. A. Nikisch (Leipzig), Prof. M. Pauer (Stuttgart). Zahl der Mitglieder: 180. Vorsitz: Oberbürgermeister Holz (Zwickau). Ziele der Gesellschaft sind u. a.: Unterstützung der Schumann-Forschung, Stärkung der R. und Cl. Schumann-Stiftung.

— Der Musikverein in Münster plant unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Prof. Fritz Volbach im kommenden Winter eine Dante-Feier (Liszts Dante-Symphonie, Volbachs Hymne an Maria aus Dantes Paradies), einen Richard-Strauß-Abend mit der Alpensymphonie, ein zeitgenössisches Konzert mit Walter Braunfels als Solisten und Gastdirigenten seiner Werke, einen Brahms- und Bach-Abend (Matthäuspassion). Das zweitägige Cäcilienfest soll Ende November mit Händels Oratorium Herakles und Mahlers Lied von der Erde bekanntmachen. Zu den Kammermusikabenden wurden Hans Pfitzner, das Wendling- und Rosé-Quartett eingeladen.

— Zur würdigen Vorbereitung des 1923 in Münster stattfindenden deutschen Bach-Festes wurde ein Bach-Verein mit einem Bach-Chor gegründet, die sich unter Befolgung des Wahlspruchs „Bach dem Volke!“ das Ziel gesetzt haben, in ruhiger, fleißiger Arbeit eine Reihe von Kantaten, Motetten und Orchesterwerken, möglichst auch die Matthäuspassion in der Urgestalt (mit Chorteilung und Beteiligung der Gemeinde in der Kirche), sowie die hohe und eine der kleinen Messen zu studieren und in Kirche und Konzertsaal der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. M. V.

— Die Bruckner-Tage der Stadt Bochum, die unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg in einer siebentägigen Veranstaltung vom 26. Juni bis 5. Juli dauerten, wuchsen sich zu einer machtvollen Kundgebung für Anton Bruckner innerhalb des rheinisch-westfälischen Industriegebiets in einem Augenblick aus, in dem der Ruhrkohlenbezirk im Mittelpunkt des außen- und innenpolitischen Interesses steht. Das Fest war als Gedenktag anläßlich des 25. Todestages Bruckners gedacht und brachte außer der Kammermusik und den großen Symphonien eine ausführliche in Deutschland bisher selten dargebotene Uebersicht über die Chorwerke des Meisters. An Mitwirkenden waren u. a. gewonnen: das Münchener Streichquartett, Henny Wolff (Bonn), M. Wolter-Pieper (Düsseldorf), Karl Schröder vom Kölner Opernhaus, H. Kühlborn (Hannover), A. Lingemann (Berlin), Dr. Grunsky (Stuttgart), Musikverein Bochum unter Leitung von Musikdirektor A. Schütze und mehrere große Gesangvereine. Ein kritischer Bericht über das Fest, bei dem Dr. K. Grunsky (Stuttgart) über Bruckner sprach, war uns beim Schlusse des Blattes noch nicht zugegangen.

— (Historisches Musikfest in Rudolstadt.) Die Leitung der „Deutschen Musikabende“ (Musikdirektor E. Wollong) wird als Abschluß eines Zyklus von 75 historischen Kammerkonzerten, Choraufführungen und Kirchenkonzerten nach dem Prinzip der historischen einheitlichen Programmidee in der Zeit vom 22.—25. September mit Unterstützung der Stadt Rudolstadt, der Gebietsregierung und der Günther-Stiftung ein Historisches Musikfest veranstalten. Im Mittelpunkte wird die Wiedererweckung von Werken Schwarzburg-Rudolstädter Meister des 18. Jahrhunderts, vor allen Ph. H. Erlebachs stehen. Die Günther-Stiftung hat als historisch stilvollen Rahmen zu diesem Zwecke das Schloß Heidecksburg zur Verfügung gestellt. Aus der Reihe der geplanten Veranstaltungen sind hervorzuheben: Zwei Kammerkonzerte, „Ein Collegium musicum am Rudolstädter Hofe im 18. Jahrhundert“, „Ein Flötenkonzert Friedrichs des Großen“, ein Kirchenkonzert: „Das thüringische Musikergeschlecht der Bache“, ein Chorkonzert des Madrigalchores vom Akademischen Institut für Kirchenmusik aus Berlin und als Abschluß die Festaufführung des Oratoriums „Saul“ von Händel in der altehrwürdigen Stadtkirche. Was diesem Musikfest eine besondere Note verleiht, ist die stilvolle Einheit des Ganzen sowohl, als auch der einzelnen Konzerte. Umrahmt von den Altmeistern Bach und Händel will die Veranstaltung ein musikalisches Kulturbild des 18. Jahrhunderts bieten. — So soll das geplante Fest einer verinnerlichten, mehr intimen Art des Musikgenießens dienen und beweisen, daß, wie Richard Wagner einmal sagt, auch gerade in „Deutschen Winkeln“, abseits vom Lärm der großen Städte, Ersprießliches für unsere Geistes- und Kunstentwicklung geleistet werden kann. — In diesem Sinne sei schon jetzt auf die Musiktage in der freundlichen Saalestadt mit ihren grünen Bergen, in der einst Schiller seine glücklichsten Tage verlebte und in welcher ein Erlebach und andere tüchtige Musiker wirkten, aufmerksam gemacht. E. H.

— Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare hielt eine Hauptversammlung in Hannover ab. Neben wirtschaftlichen Fragen wurde als Hauptpunkt die kommende staatliche Musiklehrerprüfung behandelt. Ehrendes Andenken weihte man den dahingeschiedenen Mitgliedern, so dem um den Verband hochverdienten Kgl. Musikdirektor Göttmann. Die satzungsgemäßen Neuwahlen ergaben einstimmig Wiederwahl von Direktor Bruno Heydrich (Halle), Willy Pieper (Breslau). Als weiterer Beisitzer wurde Prof. Rehberg in Mannheim zugewählt. Prof. Karl Zuschneid, jetzt Naumburg a. d. Saale, wurde zum Ehrenkommissar ernannt. Der Vorstand besteht nun aus den Direktoren Holtschneider (Dortmund), I. Vorsitzender; Heydrich (Halle), II. Vorsitzender; Pieper (Breslau), Dr. Mayer-Reinach (Kiel), Prof. Rehberg (Mannheim), Beisitzer. Die Vorstände sollen je nach ihren Fachkenntnissen fortan „regelmäßig abwechselnd“ als Kommissare fungieren.

— Da die Deutsche Brahms-Gesellschaft, die das Geburtshaus von Johannes Brahms in Hamburg, Speckstraße 60, vor dem Kriege für den Preis von 52 000 Mk angekauft hat, nicht mehr in der Lage ist, die Kosten der Instandhaltung des Grundstücks zu tragen, so erwarb der Hamburgische Staat, um das Andenken an einen der größten Söhne Hamburgs zu ehren, das Grundstück durch einen Kaufvertrag.

— (Auch ein Zeichen der Zeit.) Der Leipziger Riedel-Verein, dessen letzte große musikalische Tat die Aufführung des Gerhard von Keußlerschen Oratoriums „Jesus aus Nazareth“ im Mai d. J. war, hatte die Absicht, im Juni das Requiem von Berlioz herauszubringen. Da das letzte Konzert mit einem Fehlbetrag von rund 10 000 Mk (!) abgeschlossen hatte, wäre dem alten und angesehenen Institut für die neue Veranstaltung ein starker finanzieller Erfolg zu wünschen gewesen. Statt dessen mußte das Konzert drei Tage vor dem Stattfinden infolge zu geringen Kartenvorverkaufs abgesagt werden. So geschehen 1921 in der „Musikstadt“ Leipzig. (Das gleiche geschah vor kurzem in Stuttgart, wo Händel und Bruckner auf dem Programme standen. Uebrigens muß u. E. auch die stark vorgeschrittene Zeit in Rechnung gezogen werden. D. Schr.) B. E.

— Herr Domchordirektor Ottenwälder in Rottenburg macht uns darauf aufmerksam, daß die Brucknerschen Chorwerke Pange lingua, Vexilla regis und Ecce sacerdos, die auf dem Programm der Bochumer Bruckner-Tage stehen, dort durchaus nicht zum ersten Male in Deutschland erklingen werden, vielmehr schon wiederholt in Rottenburg beim offiziellen Gottesdienste im Dom und auch bei Konzerten gesungen worden sind.

— Der Kammermusik-Neuheiten-Zyklus des Brüder Post-Streich-Quartetts muß auf September verschoben werden. Hierdurch wird den Autoren moderner Kammermusikwerke Gelegenheit geboten, sich durch Einsendung ihrer neuesten Kompositionen an dem Zyklus zu beteiligen. Die Aufführung erfolgt für alle Werke, welche als geeignet befunden werden, kostenlos. Schlußtag für Einsendungen: 10. August. Das Richterkollegium besteht aus den Herren Hofrat Prof. Winderstein, Prof. Gustav F. Kogel, Dr. Paul Ertel, Dr. Frank Limbert und Komponist Bernhard Sekles. Es wird besonders darauf hingewiesen, daß nur Werke in Betracht kommen, die noch nicht öffentlich aufgeführt und modern sind. Alle Sendungen sind an die Geschäftsleitung des Brüder Post-Quartetts, Frankfurt a. M., Gärtnerweg 56, zu richten.

— Wer ist der Textdichter von Regers „Schelm“? Eine Umfrage. Im Verlauf meines Briefwechsels mit dem verehrten Lehrer und Freunde Max Regers, Adalbert Lindner, machte ich diesen gelegentlich darauf aufmerksam, daß Reger den Text für sein Lied „Gruß“ (Op. 12, 4), den ich verfaßte (in Wilhelm Altmanns „Reger-Katalog“ S. 47 ist unrichtig, wie auch im Druck von Regers Komposition, „Michaels“ als Textdichter genannt), der N. M.-Z. entnommen habe (14. Jahrg., Nr. 16, S. 188). Diese Mitteilung veranlaßte Lindner, die älteren Jahrgänge der N. M.-Z. nach Reger-Texten zu durchforschen. Er fand hier unter der Rubrik „Texte für

Liederkomponisten" eine ganze Reihe von Gedichten mit Blei angestrichen. „Diese Zeichen", schreibt er, „rühren sicher von Regers Hand her. Unser Meister war ja damals beständig auf der Suche nach brauchbaren Liedertexten. Wahrscheinlich hat er während der Sommerferien des Jahres 1893 die bei mir vorgefundenen 16 Nummern des Jahrgangs durchgestöbert und sich das ihm Zusagende angestrichen." Bei seinen Forschungen stieß Lindner im 15. Jahrgang (Nr. 15, S. 175) auch auf den Text zum Liede „Der Schelm" (Op. 15, 7). Wie bei meinem Gedichte, so auch hier, hat Reger den Titel, der im Urdruck lautet: „Statt Veilchen — Rosen", geändert, desgleichen (an drei Stellen) die Textworte. Der Verfasser des Textes ist im Urdruck nur mit dem deutschen Anfangsbuchstaben R bezeichnet, in dem der Komposition mit R..... Altmann (S. 48) vermutet als Textdichter, offenbar durch die 4 Punkte verführt, „R(eger?)", doch scheinen mir dieser Vermutung die von Reger an Titel und Text vorgenommenen Aenderungen zu widersprechen. Auch ein achtzeiliger Text „Welch ein Lied", dem des ‚Schelms' unmittelbar vorhergehend, ist mit „R." unterzeichnet. Ein weiterer „R." (diesmal lateinische Initiale) zeichnet als Verfasser der Gedichte „Die Verlass'ne" und „Sei getrost!" (15. Jahrg., S. 128). Von Dichtern, deren Namen mit R beginnen, finden sich unter den Verfassern der „Texte für Liederkomponisten" im 14. Jahrgang noch E. Römer (S. 141), E. Rogge (S. 188) und Ludwig Rockel (S. 215). Die Bücher des Verlags geben über die Frage keinen Aufschluß. Bemerkt sei bei dieser Gelegenheit noch, daß auch die Texte von Op. 12 Nr. 3 (H. Ehlen), Op. 14 Nr. 3 (D. Gaul) und Op. 15 Nr. 10 (G. Falke) in der N. M.-Z. sich finden (XIII, 199, XIII, 138 und XIV, 118). Vielleicht veranlassen diese Zeilen den Verfasser des Textes des Schelms, sich zu nennen, oder vermögen sie etwas zu seiner Ermittelung beizutragen. Er darf auf sein schönes Liedchen stolz sein wie nicht minder darauf, den Meister zu einem Liede angeregt zu haben, das zu seinen frischesten und entzückendsten Gaben gehört und eine viel größere Verbreitung verdient. Jeder wird sich an dem Wohllaut des im Melos und in der Harmonik gleicherweise bezaubernden Tonstücks erquicken. Otto Michaeli.

— Engelbert Humperdinck, der sich mit dem Plane einer neuen Oper trägt, will Berlin verlassen, um in seine rheinische Heimat zurückzukehren.

— Arno Landmann hat in Mannheim Cr. Wolf Degners Symphonie in c moll für Orgel und Orchester mit dem Orchester des Nationaltheaters unter Leitung von Fr. v. Hoeßlin in der Fassung des Originals zur Wiedergabe gebracht. Landmann hat das hervorragende, viel zu wenig bekannte Werk auch für Orgel allein bearbeitet und schon früher vorgetragen.

— Die Münchner Pianistin Helene Zimmermann wird, um Verwechslungen mit der gleichnamigen Dresdner Klaviervirtuosin, die in diesem Winter auch in Berlin und Leipzig auftrat, vorzubeugen, von jetzt an unter dem Namen Helene Schiff-Zimmermann konzertieren.

— Karl Wüst in Schwabach hat eine Diatonische Fantasie und Fuge in D für Klavier und den 150. Psalm für gemischten Chor, Knabenchor und Orgel vollendet.

— Das 1918 von Musikdirektor Paul Leers gegründete Braunschweiger Konservatorium erfreut sich eines zahlreichen Besuches. Unter dem Vorsitz des Generalmusikdirektors Karl Pohlig fand die erste Musiklehrerprüfung im Klavierspiel sowie in theoretischen Fächern statt. Frln. M. Kluge erhielt das Zeugnis der Reife mit dem Prädikat sehr gut.

— Die von der Gebietsregierung in Sondershausen dem Opernsänger Karl Röser übertragenen Festspielabende von Wagners Tristan und Isolde und Siegfried unter Mitwirkung hervorragender Kräfte und der musikalischen Leitung von Gustav Lewin (Weimar) haben einen glänzenden Verlauf genommen. Presse und Publikum rühmten einstimmig die bedeutende Leistung des noch immer seinen alten Ruf bewahrenden Loh-Orchesters und seines Gastdirigenten.

— Frau Maria Lorenz-Höllischer von der Karlsruher Oper wurde der Wiener Staatsoper verpflichtet.

— Der junge Leipziger Bariton Martin Hende war als Solist für eine Konzertreise durch Skandinavien verpflichtet, wo er überall begeisterte Aufnahme fand.

— Der Berliner Lehrergesangverein hat eine Einladung zu einer Konzertreise nach Nordamerika erhalten. Die Vorbereitungen sind im Gange.

— Ein aus Lund zu uns gekommener Chor schwedischer Studenten durchreist gegenwärtig Deutschland und erregt durch seine über alles Lob erhabenen Leistungen Aufsehen. Offenbar handelt es sich um auserwählte Stimmen, die aber auch ganz hervorragend geschult sind, so daß Klangwirkungen von überraschender Feinheit und größter rhythmischer Uebereinstimmung erzielt werden. Bei den Leistungen dieses Chores hat der Hörer nicht wie so oft bei unseren heimischen Chorverbänden das Gefühl, daß es sich um das Ergebnis eines rücksichtslosen Drills handelt, und so ist wohl der schwedische Studentenchor auch aus willensstarken und intellektuell hochstehenden Mitgliedern zusammengesetzt, denen künstlerische Betätigung von Haus aus im Blute liegt. Leiter des Chores ist Dr. Alfred Berg, Solisten sind Ivar Sjöfors, Bariton, und Martin Oehmann, Tenor.

— Als I. Kapellmeister der Bochum-Duisburger Oper ist Paul Drach vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart verpflichtet worden.

— Für die im Dezember stattfindende Wiedereröffnung des Scala-Theaters in Mailand (das gegenwärtig einem völligen Umbau unterzogen wird) ist eine Aufführung des Parsifal mit deutschen Kräften geplant.

— Bernhard Egg wurde als ständiger Musikkritiker für die „Leipziger Abendpost" verpflichtet.

— Der beliebteste Tenor der Dresdner Staatsoper Tino Pattiera wird Dresden verlassen und wahrscheinlich nur noch als Gast in seiner spielfreien Zeit hier auftreten. Er hat einen Vertrag abgeschlossen, der ihn verpflichtet, in den nächsten drei Jahren in der Zeit vom Oktober bis April in Chicago zu singen.

— Der bekannte Berliner Konzert-Tenor Paul Bauer hatte in der verflossenen Saison u. a. in Wien, Berlin, Leipzig, Hamburg, Kiel, Magdeburg, Nürnberg, Bayreuth, Elberfeld, Krefeld, Breslau usw. großen Erfolg.

— Der Bassist, Kammersänger Dr. Ulrich Bruch ist im verflossenen Konzertwinter zu Konzerten in Westfalen, Thüringen und Sachsen verpflichtet gewesen, die ihm hervorragenden künstlerischen Erfolg brachten. Der Künstler ist für diesen Sommer zu einer Konzertreise mit Balladen für Schweden verpflichtet worden.

— Unter Anwesenheit von Arthur Nikisch und dem österreichischen Bundespräsidenten Dr. Heinisch wurde im Wiener Stadtpark ein von dem Bildhauer Hellmer geschaffenes Denkmal für den Walzerkönig Johann Strauß enthüllt.

— Willem Mengelberg dirigierte fünf Konzerte im Augusteum in Rom mit fast ausschließlich deutschen Werken, u. a. Mahlers Erste und Beethovens I., V und IX. Symphonie. Es war dies die erste Aufführung der Neunten nach Ausbruch des Weltkrieges; die letzte, ebenfalls unter Mengelbergs Leitung, fand im Mai 1914 im Augusteum statt. Begeisterung und Jubel der Zuhörer kannte keine Grenzen, und der Andrang des Publikums war so groß, daß das Werk zweimal wiederholt werden mußte und in dem jedesmal überfüllten Riesensaal des Augusteums im ganzen über 10 000 Römer die Neunte hörten.

— Anna Roner, unsere verehrte Korrespondentin in Zürich, beging die Feier ihrer 25jährigen Tätigkeit als Klavierpädagogin. In rastloser, von Energie, Klugheit, tiefem Wissen und hohem künstlerischem Können bestimmter Arbeit hat die von der Künstlerin geleitete Klavierschule sich eine bedeutsame Stellung im Musikleben Zürichs erworben. Und dies, trotzdem Frl. Roner, obwohl Züricherin, sozusagen eine Außenseiterin ist, die dem offiziellen Musikleben ihrer Vaterstadt fernsteht. Sie hat sich, eine vollendet und allseitig durchgebildete Natur, ganz auf sich selbst gestellt und ihren ernsten und schönen künstlerischen Unternehmungen die begeisterte Teilnahme eines geistig regsamen Kreises zu wecken verstanden. Kulturarbeit in der Stille, wie sie uns mehr als je zuvor not tut!

— In Zürich haben Internationale Festspiele, an denen u. a. Nikisch Beethovens IX. und Mahlers IV. Symphonie dirigierte, stattgefunden. Die Begeisterung war groß.

— G. Pierné ist eingeladen worden, in der nächsten Spielzeit in Arnheim (Holland) mit dem Haager Quartett sein Quintett aufzuführen.

— In Amsterdam wurde ein Konzert zum Andenken an den verstorbenen Diepenbrock gegeben. Leiter war R. Henkeroth.

— Christian Sinding ist als Lehrer der Theorie und Komposition an die Eastman School of Music an der Rochester-Universität in Neuyork berufen worden.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Die dritte Gattin Felix v. Weingartners, Lucille Marcell-Weingartner, ist in Wien gestorben. Sie war als eine ausgezeichnete Sopranistin geschätzt. Geborene Oesterreicherin hatte Lucille Marcell nach ihren Anfängen bald ihren großen Wirkungskreis am Hamburger Stadttheater. Von dort ging sie nach Darmstadt, wo Weingartner als Generalmusikdirektor wirkte; sie begleitete ihren Mann dann nach Wien. Die Ehe Weingartners war eine äußerst glückliche.

— Der ausgezeichnete Violoncellist Emil Hegar, ein Bruder Friedrich Hegars, ist in Basel, wo er zuletzt als Lehrer wirkte, im Alter von 78 Jahren gestorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Der Klarinettenmacher, Oper von Friedrich Weigmann, Text von G. R. Kruse, die bereits mehrfach aufgeführt wurde, ist mit großem Erfolge kürzlich auch am Stadttheater in Trier in Szene gegangen.

— Die gepanzerte Braut, komische Spieloper in 4 Aufzügen mit Ballett aus der Biedermeierzeit, Dichtung von Werneck-Brüggemann (Kassel), Musik von Armin Haag (Grünberg in Schl.), wurde in der Handschrift vom Intendanten Hofrat Mahling zur Uraufführung — Oktober 1921 — am Koburgischen Landestheater erworben. Diese Oper ist die erste von sechs gleichartigen (Postrats Töchterlein, Die Wechselgräfin, Das arme Schneiderlein, Jahrmarktszauber, Die Wünschelrute), mit welchen die thüringi-

schen Verfasser die „Erneuerung der deutschen komischen Spieloper" erstreben.

— In Karlsruhe soll gelegentlich eines Musikfestes die bisher noch niemals aufgeführte Jugendoper Mozarts „Die verstellte Einfalt" unter der Leitung von Operndirektor Fritz Cortolezis und der Regie des Intendanten Robert Volkner zur Uraufführung gelangen.

— Ein weltliches Requiem, dem Andenken Peter Roseggers gewidmet, nach Worten des Dichters zusammengestellt und in Musik gesetzt von seinem Sohn Sepp Rosegger. Die Bezeichnung „Requiem" ist unglücklich gewählt, denn mit einer Totenmesse hat das Werk, das die Gedanken eines Menschen ausspricht, der sein Ende nahen fühlt, nichts zu schaffen. Der musikalische Wert der knapp gehaltenen Komposition ist unterschiedlich; neben Stellen von kraftvoller und urwüchsiger Erfindung stehen leere, nichtssagende und bedeutungslose. Sie bekunden einen befremdlichen Mangel an Selbstkritik, der um so auffallender ist, als das Werk im großen ganzen von künstlerischem Ernst und hohem Streben zeugt. Die nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten an Treffsicherheit und Ausdauer in hohen und höchsten Lagen wurden von der Chorvereinigung des Leipziger Gewandhauses spielend überwunden und stellen ihrer Leistungsfähigkeit ein glänzendes Zeugnis aus. Die Leitung hatte Prof. Karl Straube, Solisten waren Milda Hornickel (Sopran), Meta Jung-Steinbrück (Alt) und Dr. Karl Roth (Tenor). B. E.

— In Dresden erlebte der Balladenzyklus „Rahab von Jericho" von Paul Umlauft seine Uraufführung.

— Eine altsächsische Suite von Vinzenz Reifner erlebte in Teplitz-Schönau unter Johannes Reicherts Leitung ihre sehr erfolgreiche Uraufführung. Der in Dresden lebende deutschböhmische Tonkünstler entnahm gelegentlich musikgeschichtlicher Studien in der Dresdener Landesbibliothek den Werken vorklassischer sächsischer Tonsetzer, die sämtlich in der Zeit August des Starken (II.) und August III. als Kapellmeister oder Organisten in Dresden wirkten, die einzelnen Sätze, die mit bewußtem Hinweggehen über zünftlerische Regeln zur Suite zusammengestellt, bearbeitet und instrumentiert sind. Sie stammen von Christlieb Siegmund Binder, Joh. Christ. Schmidt, Christian Pätzold und Johann David Heinichen.

— Bei einem Preisausschreiben des MGV. Sängerlust in Bad Kissingen wurde der Männerchor „Sehnsucht nach der Heimat", Text von Paul Söll, Komposition von Bruno Leipold (Schmalkalden) als „Stundenchor" gewählt und preisgekrönt. Der Chor wird zuerst auf dem Kissinger Gesangswettstreit im August 1921 gesungen.

Vermischte Nachrichten

— Markus Koch, Jos. Peslmüller, Fr. Weber und der Arzt Dr. Nadoleczny veranstalten vom 18.—21. Juli in München einen Ferienkurs für Schulgesang und Stimmbildung. Anmeldungen an Hch. Koch, München, Aldringenstr. 12.

— Die Städtische Musikschule Aschaffenburg versendet ihren Bericht über 1920/21. Die nötig gewordene Erhöhung des Schulgeldes hat einen Rückgang des Besuches der durch H. Kundigraber vortrefflich geleiteten Anstalt bewirkt. Auch der unentgeltliche Violin-Massenunterricht in den Volksschulen (!) und die übertriebene Sportpflege tun viel, eine gesunde musikalische Erziehung zu hindern. Gleichwohl hat sich der Wirkungskreis der Anstalt erweitern lassen. Die Herren Dr. Schmitt-Prym und Fr. Trockenbrodt haben in dankenswerter Weise Stiftungen gemacht. Ins Lehrerkollegium trat neu ein Konzertmeister W. Schubert aus Mainz.

— Eine Tristan-Aufführung mit Hindernissen. Am 19. Juni d. J. sollte im Neuen Theater zu Leipzig abends 6 Uhr eine Aufführung des Tristan mit Kammersänger Otto Wolf aus München als Gast stattfinden. Die Darstellerin der Brangäne, Frau Kammersängerin Frida Schreiber sagte aber die Vorstellung ab, weil ihr statt der erbetenen zwei Freikarten nur eine bewilligt wurde und sie über die Form der Absage in derartige Aufregung geriet, daß sie ein ärztliches Zeugnis beibringen konnte, ihr Auftreten sei unmöglich. Dieser geradezu unglaubliche Fall von Disziplinlosigkeit und Mangel an künstlerischem Verantwortlichkeitsgefühl hat die kündigungslose Entlassung von Frau Schreiber zur Folge gehabt. So beklagenswert der Verlust der brauchbaren und vielseitigen Künstlerin auch ist, im Interesse eines ungehinderten und regelrechten Verlaufes des Theaterbetriebes ist dieser Schritt der Intendanz nur gutzuheißen. Da die Angelegenheit rechtlich von prinzipieller Bedeutung ist, darf man auf den gerichtlichen Entscheid gespannt sein. B. E.

— Frida Hempels Stiftung für die Dresdener staatliche Frauenklinik hat jetzt die Eröffnung des neuen Röntgentherapie-Institutes ermöglicht. Frida Hempel, die aus Sachsen stammt, hatte zu diesem Zweck 274 000 Mk. als Ergebnis eines Neuyorker Konzertes überwiesen, um dessen Zustandekommen sich der deutsche Frauenarzt in Neuyork, Dr. Artur Stein, im Verein mit einem Komitee von Deutschamerikanern besondere Verdienste erworben hat. Soweit die Pressemeldung. Daß das Institut begründet wurde, ist erfreulich; daß es mit diesem Gelde geschah, das für Frau Hempel eine Bagatelle bedeutet, bleibt bedauerlich. Ist Frau Hempel ihr vaterlandsverräterisches Verhalten in Amerika wirklich leid, so muß sie das in anderer Weise als durch eine Geldanweisung öffentlich dartun.

— Die Chemnitzer Kritikervereinigung sendet uns folgende, unseren Korrespondenten in Chemnitz betreffende Zuschrift: In einem Musikbrief aus Chemnitz, Heft 12 der N. M.-Z., kommt Felix Koch auf den Streit zwischen der Chemnitzer Kritik und Herrn Generalmusikdirektor Malata zu sprechen. Herr Koch ist in hiesigen musikalischen Kreisen so gut wie unbekannt; er ist hier weder künstlerisch ausübend noch kritisch tätig. Nachforschungen haben ergeben, daß er singendes Mitglied eines Kirchenchores ist. Selbstverständlich steht ihm das Recht zu, über das Chemnitzer Musikleben zu berichten und auch Stellung zum Falle Malata zu nehmen. Das hat er in einem früheren Bericht in sachlicher Weise getan. Anders diesmal. Daß sich auswärtige Zeitungen dem Vorgehen der Chemnitzer Kritik gegen Malata anschlossen, nennt Herr Koch „einen nicht zu billigenden Mißbrauch der Macht der Presse". Da Herr Koch jedem Kritikerverband fernsteht, so kann man bei ihm ja kein Solidaritätsgefühl mit dem Kritikerstand voraussetzen; aber so viel Verständnis durfte doch erwartet werden, daß er unsere Notwehr und unser gutes Recht nicht mit „Mißbrauch der Macht der Presse" verwechselt! Herr Koch will „ganz neutral" bleiben, nimmt aber in demselben Satz unverhüllt Partei für Malata mit der Behauptung, daß „das hiesige Konzertpublikum in nicht mißzuverstehender Weise sich von Anfang an auf der Seite Malatas befunden habe". Wie immer, bildeten sich auch bei diesem Streitfall Parteien. Wer der Meinung war, daß Herr Malata die unter Gebildeten übliche Pflicht zu erfüllen hatte, sein Bedauern über die Beleidigung seiner Gäste auszusprechen, stand von Anfang an auf seiten der Kritiker. In der Tat zeugten zahlreiche Zuschriften an die Zeitungen aus der Bürgerschaft von dieser Auffassung. Freunde Malatas teilten diesen Standpunkt nicht. Sie haben wohl auch Malata in seinen Konzerten durch demonstrativen Beifall ausgezeichnet. (Wir können die Behauptung nicht nachprüfen, da wir diese Konzerte nicht besucht haben.) Nun macht Herr Koch den kühnen Schluß und erklärt das gesamte Konzertpublikum als Anhängerschaft Malatas. Mit demselben Recht kann die Gegenseite behaupten, der ungeheure Beifall, den die gebildete, sehr musikalische Zuhörerschaft in den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft dem Kapellmeister Steffen spendete (den Herr Koch in seinem Bericht tief unter Malata stellt), sei eine vollbeabsichtigte Demonstration gegen Malata gewesen und „das hiesige Konzertpublikum habe sich in nicht mißzuverstehender Weise auf der Seite der Kritikerschaft befunden". Nicht näher eingehen wollen wir auf die Tatsache, daß der Kochsche Musikbrief durchaus ein Zerrbild des Chemnitzer Musiklebens gibt. Sehr wichtige Aufführungen bleiben unerwähnt, minder bedeutungsvolle werden hervorgehoben. — Herr Koch äußert sich dazu wie folgt: Nicht ich habe gesagt, daß ein „Mißbrauch der Macht der Presse" vorliege, sondern ich habe in meinem Bericht nur festgestellt, daß das Publikum die Sache so auffasse. Selbstverständlich habe ich mich auch im einzelnen mehrfach mit Persönlichkeiten des Konzertpublikums über die Angelegenheit unterhalten und daraus sowohl, wie aus den stets auftretenden demonstrativen Beifallsäußerungen diesen Eindruck gewonnen. Natürlich kann ich nur das Publikum gemeint haben, welches die Malata-Konzerte besucht. Meinen unparteiischen Standpunkt habe ich mir trotz allem gewahrt. Ueberdies wäre ich auch gar nicht in der Lage gewesen, eine persönliche Meinung auszudrücken, da ich den Ausgangsakt des ganzen Streitfalles gar nicht miterlebt habe. Eine innere Veranlassung dazu hatte ich auch nicht, denn ich bin weder mit der einen noch mit der andern Seite befreundet oder mehr als oberflächlich bekannt. Ich erwähnte schon in meinem Schreiben vom 8. Mai, daß ich nur ein einziges Mal flüchtig mit Herrn Malata in Berührung gekommen bin. Die Herren der Gegenseite kenne ich vielleicht etwas besser und ich meine, auch sie könnten von mir etwas mehr wissen, als daß ich singendes Mitglied eines Kirchenchores bin, was sie durch Nachforschungen festgestellt haben und was doch gar nicht mehr zutrifft, denn ich bin nur in den letzten Kriegsjahren aushilfsweise und aus besonderer Verehrung für Prof. Mayerhoff in dessen Chore tätig gewesen. Im übrigen stehe ich mit Angabe meines Hauptberufes, ebenso wie jene Herren, im Chemnitzer Adreßbuche. Auf meine Stellung zu Kapellmeister W. Steffen brauche ich hier nicht nochmals einzugehen, da ich alles, was darüber zu sagen ist, schon in meinem Briefe vom 8. Mai erwähnt habe, und auch Sie (die Schriftleitung der N. M.-Z.) gaben ja in Nr. 16 der N. M.-Z. den Herren eine Antwort. Lieb wäre es mir gewesen, wenn Sie dabei auch auf meinen Bericht S. 196, Heft 12, verwiesen hätten. Auch auf das sogenannte „Zerrbild" meines Musikbriefes in Heft 12 komme ich nicht wieder zurück. Nur der letzte Satz des gegnerischen Schriftstückes veranlaßt mich zu der Frage: welche hiesigen Aufführungen man für bedeutungsvoller hält als die von Beethovens IX. Symphonie und Missa solemnis, als einen Mozart-Ring; oder ist etwa Piernés Kinderkreuzzug von so minderer Bedeutung? (Die Angelegenheit ist damit für uns abgetan. Wir bemerken noch, um allen Zuschriften gerecht zu werden, daß die Philharmonische Gesellschaft zu Chemnitz sich hauptsächlich darüber aufgehalten hat, daß Herr Koch ihre Tätigkeit „totgeschwiegen" habe. D. Schr.)

Schluß des Blattes am 30. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 21. Juli, des nächsten Heftes am 11. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 21

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Vom Geist der Gotik.[1]

Von Dr. Theodor Veidl (Prag).

Mögen auch die Kunsthistoriker an dem Buch von Scheffler manches auszusetzen haben oder es überhaupt nicht ernst nehmen, für den gebildeten Laien ist es doch sehr wertvoll, denn es wirkt ungemein anregend und klärend. Es ist freilich nicht zu leugnen, daß es einigermaßen bedenklich ist, die Ausdrücke griechisch und gotisch in der weiteren und übertragenen Bedeutung zu verwenden, wie dies Scheffler tut, aber eine Begriffsverwirrung braucht man deswegen noch nicht zu befürchten, denn wenn man diese Ausdrücke in dem Sinne Schefflers gebraucht, wird man dies eben immer besonders betonen müssen. Freilich wäre es ein großer Vorteil, wenn man andere gleichwertige Ausdrücke dafür ersinnen könnte. So findet man in Volkelts „System der Aesthetik" für dasselbe, was Scheffler als griechisch und gotisch bezeichnet, die Ausdrücke das Idealschöne und Charakteristische. Trotzdem sich diese Bezeichnungen inhaltlich decken, dürfte es doch sehr zu empfehlen sein, bei der Schefflerschen Terminologie zu bleiben, weil sie anschaulich ist, die Volkelts dagegen zu abstrakt. Für die wissenschaftliche Aesthetik sind freilich Schefflers Termini unbrauchbar. Spengler („Untergang des Abendlandes") bedient sich, um dasselbe zu bezeichnen, der Worte apollinisch und faustisch, die allerdings sehr glücklich gewählt, aber doch auch nicht so anschaulich wie griechisch und gotisch sind. Uebrigens bleibt es ja doch jedem unbenommen, sich der Ausdrücke zu bedienen, die ihm geeignet erscheinen. Die Bedeutung des Schefflerschen Buches liegt nicht darin, daß er jenen beiden Worten einen neuen Sinn gegeben hat, sondern in dem Nachweis, daß die seelischen Phänomene, die in den damit bezeichneten Stilen ihre reinste Ausprägung erfahren haben, allem künstlerischen Schaffen zugrunde liegen. Leider haben wir in der Musikgeschichte keine Stilarten, die man in demselben Sinne als griechisch und gotisch bezeichnen könnte wie in der Kunstgeschichte. Was wissen wir schließlich von der griechischen Musik? nichts als graue Theorie. Von ihrer lebendigen Wirkung auf Herz und Sinn können wir nichts mehr verspüren, für uns ist sie tot. Wir müssen schon um ein Jahrtausend weiterschreiten, um ein Kunstwerk zu finden, in dem der griechische Geist eine vollendete Ausprägung erfahren hat und das immer noch lebendig auf uns zu wirken vermag: der gregorianische Choral. Hier feiert der Geist der Homophonie und Melodie seine ersten Triumphe, die wir heute noch miterleben und nachempfinden können. So müßten wir also im gregorianischen Choral den griechischen Stil in der Musik sehen, er ist ja doch ganz aus dem Geist des Südens hervorgegangen, in ihm sind orientalische, griechische und italisch-volkstümliche Elemente zu einem einheitlichen hohen Kunstwerk verschmolzen. Wiederum tausend Jahre später treibt der griechische Geist eine neue herrliche Blüte, den Belcanto. Damit war aber bereits der Höhepunkt der Renaissance erreicht, die Frührenaissance beginnt aber schon viel früher mit der ars nova des 14. Jahrhunderts, die besonders in Florenz einen großen Aufschwung nahm. Die Vorliebe für eine einfachere Schreibweise, der Sinn für gefällige Melodik kennzeichnen sie deutlich als Renaissancekunst. Inzwischen kam aber im Norden wohl hauptsächlich unter englischem Einfluß die Gotik in der Kunst der Niederländer zur vollen Entwicklung, hier feierte die nordische Polyphonie ihre ersten großen Triumphe. Man kann darum unmöglich die musikalische Gotik auf die noch unfertige Kunst des 12. und 13 Jahrhunderts beschränken. Wenn man das Wesen der Gotik in der Polyphonie und Harmonik erblickt (als äußere Kennzeichen) — schon Rousseau erkannte in der Polyphonie eine gotische, barbarische Erfindung —, so muß man auch in der Kunst der Niederländer, in der Lassos und J. S. Bachs die Höhepunkte dieses Stiles sehen. Daß dann allerdings zur Zeit Bachs Gotik, Renaissance und Barock nebeneinander bestehen, mag einigermaßen sonderbar erscheinen, ist aber ganz natürlich, da für jede dieser Stilarten die Voraussetzung, der historische Zusammenhang gegeben war. Daß die Musik sich gegenüber der bildenden Kunst immer stark verspätete, hat schon Ambros bemerkt.

In Italien hat die Gotik auf keinem Gebiete der Kunst Boden gefunden, auch in der Musik nicht. Wohl haben sich die Niederländer auch Italien erobert, aber sowie ihre gotische Kunst dahin kam, nahm sie gleich eine andere Haltung an. Die Abklärung, die dieser Stil dort erfuhr, ist nicht bloß das Werk Palestrinas, sondern alle italienischen Komponisten jener Zeit sind daran beteiligt und die Niederländer selbst, die damals in Italien wirkten, konnten sich dem nicht entziehen. Auch sie waren von einem Hauch des griechischen, des apollinischen Geistes berührt. Der den Südländern im Blut liegende Hang zur Homophonie, zur schlicht akkordischen Schreibweise, konnte wohl für einige Zeit ein wenig beiseite geschoben, aber nicht unterdrückt werden. In den volkstümlichen Frottolen, Villanellen, ja selbst in dem hoch kultivierten Madrigal blühte er frisch weiter. Auch in der mehr massiven, doppelchörigen Schreibweise der Venetianer ist er nicht zu verkennen, und was ist schließlich die echt venetianische farbenreiche Pracht des jüngeren Gabrieli anders als ein Ausdruck des griechischen Geistes. Demnach darf man also kaum einen der in Italien wirkenden Komponisten als echten Gotiker bezeichnen, sie sind durchwegs schon Renaissancekünstler. Die Hochrenaissance kann man aber freilich erst mit 1600 beginnen lassen, als die Homophonie auf allen Linien siegte.

So wie in der bildenden Kunst geht auch in der Musik die Hochrenaissance sogleich ins Barock über, eine Grenze läßt sich da nicht ziehen. Schließlich unterscheiden sich diese beiden Stile im Uebergangsstadium nur durch den größeren Aufwand an Ausdrucksmitteln, durch stärkeres Pathos, das leicht zur Pose wird. So ist die Oper, ursprünglich ein reines Renaissanceprodukt, schon bei den Venetianern zum typischen Barockkunstwerk geworden, die Opera seria wenigstens hat man schon immer

[1] Die folgenden Ausführungen sind eine Ergänzung zu dem unter demselben Titel erschienenen Artikel in Nr. 12 der N. M.-Z., der demnach die Voraussetzung für deren Verständnis bildet. Zwei Druckfehler, die sich dort eingeschlichen haben, seien hier richtiggestellt: statt Lebensbegehung muß es Lebensbejahung heißen, statt Kunstnatur (R. Wagner) Kraftnatur.

als Barockoper bezeichnet. Eigentlich erleben wir aber gerade hier eine Entwicklung vom Reichtum zur Dürftigkeit. Bei Monteverdi finden wir noch ein reich besetztes Orchester, den Chor stark beteiligt, einen gediegenen Tonsatz, eine differenzierte Harmonik, aber alles das ging auf dem Weg von Venedig nach Neapel verloren, nur der Ziergesang wurde immer üppiger und überwucherte schließlich alles. So ist es weniger die Musik, die uns an der Oper ausgesprochen barock erscheint, als vielmehr die Bühnenhandlung mit ihren ewig verliebten Göttern und Helden, ihrem hohlen Pathos und ihrem unsinnigen Ausstattungsprunk.

Für die herrlichen Barockkirchen mit ihrer weltlichen, sinnverwirrenden Pracht, mußte auch eine entsprechende Musik geschaffen werden. Hierher paßte nicht mehr der schlichte gregorianische Choral ebensowenig wie die himmlische Klarheit der weltabgewandten Kunst Palestrinas. Nunmehr begannen die Musiker mit den Architekten zu wetteifern in der Entfaltung von Glanz und Pracht, was wunder, wenn man vom Theater holte, was nur irgendwie für die Kirche sich verwenden ließ: das Orchester mit Pauken und Trompeten, die Koloraturarien und Duette. Die ganze musikalische Ausdrucksweise wurde verweltlicht, die Messe wurde zur Oper. Man denke nur an Mozarts große, unvollendete c moll-Messe, ja selbst Bachs h moll-Messe und Beethovens Missa solemnis sind aus diesem Geiste hervorgegangen. Es ist darum ganz berechtigt, daß sich schon seit längerer Zeit eine Strömung gegen diese verweltlichte, an der Oper beeinflußte Kirchenmusik bemerkbar machte und sie gerne abgeschafft hätte. Für die Barockkirchen ist sie aber die einzig richtige und jede andere stillos. Kann man diese Kirchen nicht beseitigen, so muß man auch die dazu gehörige Musik belassen. Freilich muß man wohl zugeben, daß eine Grenze zwischen Kirche und Welt auch in der Musik bestehen muß, wenn das auch die Italiener heute noch nicht ganz begreifen können.

Von einer musikalischen Renaissance in Deutschland kann man kaum sprechen. Hier besteht einerseits die Gotik weiter bis auf Bach (siehe „N. M.-Z.“ Nr. 12), anderseits geht sie gleich ins Barock über. Nur Andreas Hammerschmidt und Reinhard Kaiser könnte man vielleicht als Renaissancekünstler bezeichnen. Beide sind Melodiker von Gottes Gnaden und ganz von griechischem Geiste erfüllt, obzwar sie nie in Italien waren. Hammerschmidts großer Zeitgenosse dagegen, Heinrich Schütz, hat aus Italien nichts mitgebracht als die neuen Formen und Ausdrucksmittel, innerlich blieb er, der er war: ein echter Gotiker, genau so wie Bach. Auch Spengler erblickt in der Fuge, die doch erst durch Bach zur Vollendung gekommen ist, das typische Kunstwerk der Gotik. Dagegen ist die Meinung, auch in Max Reger einen reinen Gotiker zu sehen (siehe „N. M.-Z. Nr. 12) nicht haltbar. Er ist ein Barockkünstler wie Strauß und Mahler mit vorwiegend gotischem Einschlag. Seine Vorliebe für Chromatik und Asymmetrie in der Periodisierung kennzeichnen ihn deutlich als solchen.

Das Barockzeitalter bis auf die Gegenwart auszudehnen, mag wohl etwas bedenklich erscheinen und auf dem Gebiet der bildenden Kunst dürfte es vielleicht gar mit Schwierigkeiten verbunden sein, was die Musik anlangt, ist es aber ganz zweifellos, daß wir noch mitten drin oder vielleicht gerade am Ende des Barock stehen. Wie soll man die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und die der Moderne anders verstehen als barock, ja man kann sagen, daß das eigentliche musikalische Barock erst mit dem letzten Beethoven beginnt, und daß dieser Stil erst in den letzten hundert Jahren ganz zur Entwicklung gekommen ist. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hat die Möglichkeiten des musikalischen Barock noch nicht im entferntesten geahnt. Es wäre darum auch gar nicht so ungereimt, die Musik von 1600—1800 noch zur Renaissance zu rechnen (Bach und seine Vorgänger natürlich ausgenommen). Man würde dabei sogar den Vorteil gewinnen, auch von einer deutschen Renaissance sprechen zu dürfen, die ihren Höhepunkt in Haydn, Mozart und dem jungen Beethoven findet und merkwürdigerweise mit der Renaissance in der deutschen Literatur (Goethe und Schiller) zeitlich zusammenfällt. In Mozart den Meister des Rokoko zu sehen, ist ganz unberechtigt. Es ist ein französischer Stil, der bei Couperin und Rameau seine Erfüllung und Vollendung gefunden. Bei Mozart ist das Rokoko nur ein Ausdruckselement neben andern, in seinem Stil sind bekanntlich deutsche, italienische und französische Elemente in wundersamer Weise zu einer Individualität verschmolzen.

Den Begriff des Klassischen pflegt man gewöhnlich als die Einheit von Inhalt und Form zu definieren. Demnach könnte man das Wesen der deutschen Renaissance im Gleichgewicht zwischen griechischem und gotischem Geist erblicken, oder mit anderen Worten: ein starker Ausdruckswille, gebändigt durch fein kultivierten Formensinn und edle Sinnlichkeit.

Nach Spengler ist mit dem Barock, in dem auch Scheffler eine Alterserscheinung erblickt, jede große Kultur am Ende angelangt, was folgt, ist nur noch Zivilisation und Dekadence. Die Kunst wird mehr und mehr zum Kunstgewerbe, zur Weltstadtkunst als Luxus, Sport, Gewohnheit. Das Formgefühl erlischt, woraus sich barbarische Massenhaftigkeit, Vorliebe für Kolossalwirkungen und Verrohung der Technik ergibt. In Richard Wagner, speziell im Tristan, sieht Spengler das große Finale der abendländischen Musik. Es ist nun leider nicht zu leugnen, daß unsere moderne Musik die angeführten Merkmale des Niederganges aufzuweisen hat, so daß wir also wirklich am Ende angelangt zu sein scheinen. Es ist wohl auch kein Zufall, daß die Möglichkeiten, die uns unser Musiksystem bietet, so gut wie erschöpft sind, es sei denn, daß die Aufhebung der Tonalität, die Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz tatsächlich eine neue Welt erschließt. Oder sollte das nur ein letzter krampfhafter Versuch sein, einen Ausweg zu finden, wo es keinen mehr gibt? Es fragt sich nur, ob es nicht doch einmal anders kommen kann, als es bisher der Fall war; Analogieschlüsse sind nie zwingend. Vielleicht werden wir schließlich doch noch die Kraft finden, unsere Kultur zu verjüngen und zu erneuern. Schwache Anzeichen, die darauf hindeuten, sind vorhanden. Wenn aber Spengler recht hat, dann ist von der modernen Kunst nichts mehr zu hoffen und es würde nichts helfen, gegen den Strom des Weltgeschehens schwimmen zu wollen. Dann muß man sich eben abfinden mit dem Lasciate ogni speranza.

Von der ersten Aufführung des „Freischütz“ in Paris.

Ueberall wurde in den letzten Wochen und Tagen auf mannigfache Art und Weise, durch festliche Aufführungen an unseren deutschen Bühnen, durch zahlreiche Aufsätze in Fach- und Tageszeitungen, der Wiederkehr jenes bedeutungsvollen Tages gedacht, an dem vor 100 Jahren, am 18. Juni 1821, Karl Maria von Webers romantische Oper „Der Freischütz“ zum erstenmal im Berliner Opernhaus zur Wiedergabe gekommen war. Vielleicht dürfte es im Anschluß daran nicht uninteressant erscheinen, einen kurzen Rückblick auch auf eine andere Erstaufführung dieses Werkes zu werfen, nämlich auf die an der Großen Oper zu Paris, zwanzig Jahre später, im Jahre 1841. Niemand kann hierzu besser und sicherer als Wegweiser und Zeuge dienen wie Richard Wagner, der in jener Zeit seinen Wohnsitz in der französischen Hauptstadt aufgeschlagen hatte. In seinen „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ finden sich nämlich zwei Aufsätze über den „Freischütz“ und seine erste Aufführung in Paris vor, einmal eine Art Einführung in den Gedankengang und in die künstlerische Eigenart dieses Werkes, die, „An das Pariser Publikum“ gerichtet, damals in verschiedenen französischen Zeitungen veröffentlicht wurde, zum andern ein für eine deutsche Zeitung geschriebener Bericht über die Erstaufführung selbst, zwei Aufsätze, die als beredtes Zeugnis für Wagners eigene künstlerische Anschauung und Ueberzeugung selbst nicht weniger bezeichnend und bedeutungsvoll sind, wie als treffliche Beweise damaliger politischer und kultureller Verhältnisse in Paris.

In dem Aufsatz „An das Pariser Publikum“ sucht Wagner zunächst einmal seine Leser in das Wesen der deutschen Romantik einzuführen, aus ihr heraus die Sage vom Freischützen näher zu erklären und zu erläutern, dann weist er mit Entschiedenheit darauf hin, wie gerade die Sage „das ewig unerschöpfliche Element des Dichters für den Verkehr mit seinem Volke“ bildet und wie „in der Tat, indem er die heimische alte Volkssage verherrlichte“, Weber seinem Werk einen so beispiellosen Erfolg sicherte. Diesen Erfolg beschreibt Wagner den Parisern mit folgenden köstlichen Worten: „In der Bewunderung der Klänge dieser reinen und tiefen Elegie vereinigten sich seine Landsleute von Norden und vom Süden, von den Anhängern der „Kritik der reinen Vernunft“ Kants bis zu den Lesern des Wiener „Modejournals“. Es lallte der Berliner Philosoph: „Wir winden dir den Jungfernkranz“; der Polizeidirektor wiederholte mit Begeisterung: „durch die Wälder, durch die Auen“ ... und ich entsinne mich als Kind auf einen recht diabolischen Ausdruck in Gebärde und Stimme für den gehörigen rauhen Vortrag der Lieder des Kaspar studiert zu haben. Der österreichische Grenadier marschierte nach dem Jägerchor, die Hofgesellschaft tanzte nach dem Ländler der böhmischen Bauern und die Jenaer Studenten sangen ihren Professoren den Spottchor vor. Die verschiedenartigsten Richtungen des politischen Lebens trafen hier in einem gemeinsamen Punkt zusammen: von einem Ende Deutschlands zum andern wurde der „Freischütz“ gehört, gesungen und getanzt.“

„So kam es denn,“ wie Wagner weiterhin schreibt, „daß die vollkommenste Nation der Erde — denn alle Welt weiß, daß die Franzosen sich dafür wenigstens halten —, auch eines Tages Lust bekam, zu sehen, was denn eigentlich ihre ehrenwerten Nachbarn zum Austausch für die tausend herrlichen Dinge zu bieten hatten, mit denen sie dieselben jahraus jahrein so reichlich zu beschenken die großmütige Gewohnheit hat.“ So sollte denn das erfolgreichste deutsche Werk, „Der Freischütz“, an der „Großen Oper“, in dem weltberühmten Theater der „Académie royale de musique“ aufgeführt werden und damit so erst recht seine eigentliche Weihe erhalten, nachdem diese Oper schon einige Jahre zuvor in einer stark überarbeiteten Gestalt an der „Opéra comique“ zur Darstellung gebracht worden war. Aber zwei strenge, altgeheiligte Gesetze hätten diese Absicht beinahe vereitelt: Einmal war an der „Grand opéra“ das gesprochene Wort verbannt, zum andern mußte unbedingt im ersten Akt Ballett getanzt werden. Der berühmteste französische Tonkünstler jener Zeit, Hector Berlioz, der Schöpfer der „Symphonie fantastique“, wurde beauftragt, den Dialog zu komponieren und mit bewunderungswürdigem Geschick und treuester Gewissenhaftigkeit Webers Werk gegenüber hat sich Berlioz dieser Aufgabe unterzogen. Diese Rezitative von Berlioz hat vor längerer Zeit einmal Felix Mottl am Hoftheater zu Karlsruhe bei einer Aufführung des „Freischütz“ versuchsweise zu Gehör gebracht, gewiß ein äußerst lehrreicher und sehr interessanter Versuch, der aber im Grunde genommen nur bestätigte, was Wagner viele Jahrzehnte zuvor schon gesagt hatte, daß nämlich der einfache, schlichte Dialog in seiner naiven Harmlosigkeit, als Rezitativ komponiert, notwendigerweise eine unmäßig große Ausdehnung erfahren, dadurch an Wahrhaftigkeit und Frische einbüßen, schleppend und schwerfällig wirken müsse, daß durch die allzu breit ausgesponnenen Rezitative, mögen sie im allgemeinen noch so glücklich entworfen, noch so kunstvoll auf die gesamte Färbung des Werkes abgestimmt sein, doch die vielen kleineren, kürzeren Musikstücke der Oper fast gänzlich verdeckt, deren Aufbau überhaupt völlig zerstört werden würde. Für das Ballett im ersten Akt konnte natürlich der einfache, schlichte Ländler der Bauern nicht genügen, also wurde nach diesem Stück die „Aufforderung zum Tanz“ von Weber in der Instrumentation von Berlioz eingeschoben, damit „man den Mann mit dem goldgelben Atlaskleid und die zwei Damen mit den langen Beinen und den kurzen Röckchen tanzen lassen“ konnte. Vergebens wandte sich Wagner mit beredten, überzeugungskräftigen Worten gegen eine solche Verunstaltung des Werkes, nur um einer längst veralteten Vorschrift Genüge zu tun, vergebens wies er darauf hin, daß man ja in Deutschland auch nicht Bachsche Fugen und Motetten in französischen Spielopern einfüge, vergebens suchte er die Gegensätze zwischen der französischen „rêverie“ und unserer „Empfindsamkeit“, zwischen unserem „Wald“ und dem französischen „bois“ klarzulegen, „um,“ wie er sagte, „unser Nationalheiligtum im Voraus für den fast unausbleiblichen Fall des Mißlingens des damit angestellten Experimentes zu rechtfertigen.“

Wagners trübe Ahnungen und Befürchtungen sollten denn leider nur zu sehr bestätigt werden: die Pariser Zuhörerschaft stand dem Werk gänzlich fremd und teilnahmslos gegenüber, eine mäßige, in der Regie vollständig mißglückte Aufführung verdarb vollends jede Stimmung, jeden Eindruck. „Das ganze Personal träumte,“ schreibt Wagner, „daran mochte ich Unglücklicher durch meinen Aufsatz mit Schuld haben, als ich das Publikum auf Wälder und Träumerei hinwies. ... Max trieb mitunter das träumerische Vergessen so weit, daß er oft selbst die Tonart vergaß, in der das Orchester spielte, wodurch sein Vortrag allerdings einen seltsamen, keineswegs aber wohltuenden Eindruck ausübte. Samiel, ein schlanker Mann von ungefähr 25 Jahren, trug ein schönes spanisches Kostüm, über das er gelegentlich einen schwarzen Flormantel legte. ... — Der Fürst und sein Hof trugen türkische Tracht, seine Leibwache war chinesisch gekleidet, das übrige Gesinde böhmisch, woraus hervorgeht, daß dieser gewaltige Fürst die Grenzen seines Landes von Peking über Konstantinopel bis Prag ausgedehnt habe. Kaspar verschwand nach seinem Fluch plötzlich in der Versenkung; der Fürst, der sich doch vorgenommen hatte, das Scheusal in die Wolfsschlucht stürzen zu lassen, geriet dadurch in peinliche Verlegenheit, doch zog er sich — mit echt französischer Geistesgegenwart — aus der Affäre, indem er sich stellte, als ob gar nichts vorgefallen wäre, und wacker beteiligte er sich, zur Rache an dem voreiligen Verschwinden Kaspars, an den wohlverdienten Schmähungen des Chors als Leichenrede. ... Bei der fünften Kugel mußte die wilde Jagd erscheinen, sie ließ nicht warten: auf einem Berge ließen sich vier nackte Knaben, mystisch erleuchtet, erblicken; sie trugen Bogen und Pfeile, weshalb sie denn allgemein für Amoretten gehalten wurden, sie machten einige Bewegungen, wie beim Cancan-Tanz, und eilten in die Kulissen; ungefähr dasselbe taten ein Löwe, ein Wolf und ein Bär, sowie vier andere Knaben, die ebenfalls nackt und „mit Pfeil und Bogen“ den Weg der wilden Jagd dahinzogen.“

A Wenn man auch Rousseau betreffs der rhythmischen Unzu-
weit glichkeiten der französischen Sprache beipflichten muß, so über-
schü ht es doch, daß er in der italienischen Sprache eine Retterin
mei lickte, jene Sprache, in der die Kraft der metrischen Betonung
Mei in volltönende Schönheit aufgelöst hat und die von Opern-
G ponisten in ihren Arien und recitativi secchi mit der größten
im eichgültigkeit behandelt wurde. Das erinnert an die besondere
Wa higkeit großer, philosophischer Geister, wenn sie auf Grund
und nittelbarer Spekulation Grundsätze höherer Art aufstellen, als
die e individuellen Anschauungen über besondere Dinge einen er-
einr rten lassen. In Rousseaus Fall fehlen aber durchaus nicht die
Be ilosophischen Gründe für seine merkwürdige Hinneigung nach
Zo alien und der italienischen Sprache, die er mit der Liebe eines
Au chters liebte. Dann kann nicht in Abrede gestellt werden, daß
Ein r flüssige Melodienreichtum Pergoleses und Jomellis entschieden
Wi m würdevollen, aber einförmigen Pathos des „Tancrède“ und
den Hippolyte et Aricie“ vorzuziehen sind.

em Uebrigens war die Königliche Akademie ein Institut an-
suc kannter Güte und umgeben von dem arroganten Stolz wohl-
Au gründeten Rufes. Wenn der zynische Neffe Rameaus[1] von den
Vo großen Kanonen sprach, die sich seit dreißig oder vierzig Jahren
es, den Freitag versammelten“, oder seines Onkels, „des großen
glü ameau“ erwähnte, der mit hinter dem Rücken gefalteten Händen
da den Tuileriengärten spazieren ging und von der Höhe seines
zu uhmes auf die übrige Welt nichtachtend herabsah, dann kann
Vo an verstehen, wenn geistig hochstehende Männer unruhig wurden
au

wi [1] Man lese Diderots witzige Broschüre „Le neveu de Rameau“.

von Abend, von den Sternen, vom Monde ... wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!" August Richard (Heilbronn a. N.).

E. T. A. Hoffmann und Weber.

Ein Gedenkblatt von Dr. Erwin Kroll (München).

Der Geburtstag der romantischen Oper — so können wir die denkwürdige Uraufführung des „Freischütz" am 18. Juni 1821 in Berlin nennen — lenkt unsern Blick zurück auf C. M. v. Weber, ihren Schöpfer, aber auch auf den Mann, der ihr durch Wort und Ton den Weg bereitete, auf E. T. A. Hoffmann. Der „Freischütz" lebt im Herzen unseres Volkes; wie wär's, wenn man sich übers Jahr am 25. Juni — es ist der hundertste Todestag des großen Geistersehers — nun endlich auch Hoffmanns „Undine" annähme? Begrüßte doch Weber dieses köstliche Frühwerk der Romantik ebenso begeistert, wie einige Jahre darauf Hoffmann den „Freischütz" pries, und diese seltene Wechselbeziehung mag uns daran erinnern, daß beide Künstler in der Universalität ihres Wirkens überraschende Aehnlichkeiten aufweisen. Weber war gleich Hoffmann Mitarbeiter an Rochlitzens „Allgemeiner Musikalischer Zeitung"; auch er schrieb seine „Kreisleriana", auch er wirkte im Kreise seiner „Serapionsbrüder". Im Reiche der bildenden Künste war er gleich Hoffmann heimisch und wenn er diesem auch an Stärke im Dichten und Deuten nachstand, an Tiefe der musikalischen Erfindung überragte er ihn gewiß. Der kleine, dämonische Regierungsrat a. D. saß nach der Zertrümmerung des preußischen Staates seit September 1808 in Bamberg und trieb hier, zum Entsetzen der Philister, als Musikdirektor sein gespenstisches Wesen. Von den großen Enttäuschungen der Bamberger Jahre berichtet uns Hoffmanns zweites Ich, der Kapellmeister Kreisler. Lenkten sie doch den Musiker — wenn auch über den Umweg der Musikschriftstellerei — immer stärker zum poetischen Schaffen. Lange Zeit hatte er, nach einem ziemlich verunglückten Debüt als Opernkapellmeister, seine Künste als Zeichner, Klavier- und Gesanglehrer, als Theaterkomponist, ja als Musikalienhändler zu Markte tragen müssen. Erst als sein Berliner Freund Holbein die Leitung der heruntergekommenen Bamberger Bühne übernahm, war er wieder — unermüdlich vielseitig — im Theaterbetrieb tätig. In dieser Zeit müssen die Zechabende im Gasthof „zur Rose", wo Hoffmann nach getaner Arbeit im Kreise fröhlicher Menschen — es waren Künstler und Honoratioren der Stadt — präsidierte, bereits einen gewissen Ruf gehabt haben. Jedenfalls lockte der Ruhm der Holbeinschen Aera und das Gerücht von dieser originellen Tafelrunde im März des Jahres 1811 Carl Maria von Weber nach Bamberg, als er auf einer Konzertreise nach München begriffen war. Weber kannte sicher bereits Hoffmanns aufsehenerregende Kritiken, vor allem die der V. Symphonie Beethovens, er hatte wohl auch schon den ebenfalls kürzlich von Rochlitz veröffentlichten Ritter Gluck gelesen. Der Verfasser jener Stücke war damals gerade mit der Komposition der „großen romantischen Oper" „Aurora" beschäftigt, zu der ihm Holbein den Text geschrieben.



E. T. A. Hoffmann.

Das hinderte ihn nicht, abends „die Rose" zu besuchen und sich mit Weber „sehr angenehm zu unterhalten". In ihrer Gesellschaft befand sich der Tenorist Bader, mit dem Weber später in Berlin noch oft zu tun haben sollte. Zwei Jahre darauf verließ Hoffmann Bamberg, und es ist eine seltsame Fügung dieses an Ueberraschungen so reichen Lebens, daß er sich nun, obwohl innerlich schon fertig mit seinen Kapellmeisterträumen, mit einem Male am Ziel seiner früheren musikalischen Wünsche sieht. Zuschauer des Napoleonischen Welttheaters tritt er an die Spitze eines guten Orchesters, eines tüchtigen Opernensembles und dirigiert in Leipzig und Dresden, also an derselben altehrwürdigen Stätte, an der später Weber wirken sollte; ob mit Glück, wissen wir nicht; sein Direktor Seconda scheint anderer Ansicht gewesen zu sein. Jedenfalls verursachte das täglich wechselnde Repertoire dem Dirigenten einige Herzbeklemmung. In den Tagen des September 1813 studierte Hoffmann, gerade als er mit der Komposition seiner Undine beschäftigt war, in Dresden Webers Sylvana ein. Damals mag er in Eichelkrauts Gasthof den Textdichter des „Freischütz", Friedrich Kind, sowie Laun und Hell, die beiden anderen Pseudoromantiker und Wasserpoeten, kennen gelernt und ihnen von seiner Freischütznovelle, dem „Ignaz Denner", erzählt haben. Sie hieß ursprünglich „Der Revierjäger", und Hoffmann schrieb darüber an seinen Bamberger Verleger Kunz: „Denken Sie sich beim Revierjäger nichts Verbrauchtes, etwa einen Freischützen oder sonst dergl." Immerhin hat er, trotz sichtlichen Bemühens, das Ganze in eine höhere Sphäre zu heben, der Schauer- und Räuberromantik seiner damaligen Trink- und Rauchgenossen hier stark gehuldigt; die inneren und äußeren Beziehungen zum „Freischütz"stoffe, den ja Laun schon zusammen mit Apel in dem „Gespensterbuche" behandelt hatte, liegen jedenfalls klar zutage.

Als Weber von Prag nach Berlin kam, erneuerte er kurz vor der Aufführung der „Undine" auf einer Gesellschaft bei dem einflußreichen Kritiker und Poeten Gubitz „unter Donner und Blitz" die Bekanntschaft mit Hoffmann, der längst wieder ins Beamtenjoch zurückgekehrt war. Das Werk packte ihn, als er es dann sah, derart, daß er, wie er seiner Braut berichtete, gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, um ihm seinen Dank abzustatten. Diesen Dank enthält auch die große Besprechung der „Undine", die Weber für die „Allgemeine Musikalische Zeitung" lieferte. Hier wird vor allem die Einheit der dramatischen Handlung und die Unterordnung aller Einzelheiten unter die romantische Idee gerühmt und das Werk als „eines der geistvollsten" bezeichnet, das die neuere Zeit uns beschert. Bedeutsam

genau so wie Bach. Auch Spengler erblickt in der Fu
doch erst durch Bach zur Vollendung gekommen ist, das t
Kunstwerk der Gotik. Dagegen ist die Meinung, auch i
Reger einen reinen Gotiker zu sehen (siehe „N. M.-Z. N
nicht haltbar. Er ist ein Barockkünstler wie Strauß und 2
mit vorwiegend gotischem Einschlag. Seine Vorliebe für
matik und Asymmetrie in der Periodisierung kennzeichne
deutlich als solchen.
Das Barockzeitalter bis auf die Gegenwart auszud
mag wohl etwas bedenklich erscheinen und auf dem Gebi
bildenden Kunst dürfte es vielleicht gar mit Schwierigkeite
bunden sein, was die Musik anlangt, ist es aber ganz z
los, daß wir noch mitten drin oder vielleicht gerade am
des Barock stehen. Wie soll man die Musik des neunz
Jahrhunderts und die der Moderne anders verstehen als t
ja man kann sagen, daß das eigentliche musikalische Baro
mit dem letzten Beethoven beginnt, und daß dieser Stil e
den letzten hundert Jahren ganz zur Entwicklung gekomm
Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hat die Mö
keiten des musikalischen Barock noch nicht im entferntesten ge
Es wäre darum auch gar nicht so ungereimt, die Musil
1600—1800 noch zur Renaissance zu rechnen (Bach und
Vorgänger natürlich ausgenommen). Man würde dabei
den Vorteil gewinnen, auch von einer deutschen Renai
sprechen zu dürfen, die ihren Höhepunkt in Haydn, Mozar
dem jungen Beethoven findet und merkwürdigerweise mit
Renaissance in der deutschen Literatur (Goethe und Sch
zeitlich zusammenfällt. In Mozart den Meister des Rokok

ſt, daß Weber unter dieſem unmittelbaren Eindrucke die Komposition des Freiſchütz begann, daß alſo die romantiſchen Vorausnahmen der Undinepartitur, alſo die ausgiebige Tonmalerei, der häufige Gebrauch von Kontraſtwirkungen, das Vorkommen des Leitmotivs, die Anwendung des Melodrams u. a. auf ihn nicht ohne Einfluß geblieben ſein können. Ja, ſogar Einzelheiten der Melodieführung Hoffmanns ſcheinen ihm nachgeklungen zu ſein. (Vgl. S. 105. 129. 192 des Pfitznerſchen Klavierauszuges der „Undine".)

Noch kurz vor der Aufführung des „Freiſchütz" trafen, wie uns der Malerpoet und Muſiker Lyſer berichtet, die beiden Künſtler, vielleicht auf Veranlaſſung Baders, bei Lutter und Wegner zuſammen und plauderten von dem bevorſtehenden Ereignis. Man hatte Weber vor Hoffmann gewarnt und in der Tat war dieſer in der letzten Zeit ganz in den Dienſt der Sache Spontinis getreten[1], obwohl er ſich der künſtleriſchen und perſönlichen Mängel dieſes Komponiſten ſtets bewußt blieb. Aber in Spontini ſah Hoffmann innerhalb der immer mehr um ſich greifenden Verflachung des Opernweſens den letzten Hüter des Gluckſchen Ideals, den einzigen Vertreter wahrhaft romantiſchen Geiſtes gegenüber einer Welt, die auf Roſſini ſchwur. Als nun die Gegner Spontinis die erſte Freiſchützaufführung zu einem Vorſtoß gegen den Allmächtigen benutzten, konnte er es ſich nicht verſagen, ſeiner erſten rückhaltlos preiſenden Beſprechung des Werkes in der Voſſiſchen Zeitung eine ausführliche Kritik folgen zu laſſen, in der er zwar Webers Muſik neben Beethovens „Fidelio" ſtellte und das Bedeutendſte nannte, was ſeit Mozart geſchrieben ſei, das Kindiſche Textbuch aber als dem wahrhaft romantiſchen Geiſte zuwider ablehnte; — ein Urteil, das die Nachwelt im Weſentlichen beſtätigt hat. Wenn er dabei auf vereinzelte Anklänge der Weberſchen Muſik an Spontiniſche Rhythmen aufmerkſam machen zu müſſen glaubte, ſo mochte ihn das Beſtreben dabei leiten, zwiſchen beiden Meiſtern, denen er in gleicher Weiſe naheſtand, irgendwie zu vermitteln. Daß Hoffmann ſich mit der Romantik des Freiſchützſtoffes nicht recht befreunden konnte, hing mit ſeinen beſonderen Vorſtellungen vom Weſen der romantiſchen Oper zuſammen, die einerſeits in die Vergangenheit, anderſeits weit über Weber hinaus in die Zukunft wieſen. Das Opernideal Hoffmanns erforderte außerdem ein Aufgehen aller muſikaliſchen Einheiten unter die romantiſche Grundidee des Ganzen; nicht ohne Grund überwiegen in der „Undine" die Enſembleſätze. Mochte Hoffmann ſchon aus dieſem Grunde an der Muſik des „Freiſchütz" manches vermiſſen, ſo kam dazu, daß er dem Hauen, das ſich in ihr ausſprach und das ihn ſelbſt tönend bewegte, viel zu nahe ſtand, als daß er es in allen Einzelheiten mit dem richtigen Abſtand des Blicks und dem paſſenden Maßſtab des Urteils hätte erfaſſen können. So iſt er ja auch der romantiſchen Tonſprache des ihm ſo weſensverwandten Spohr[2] nicht immer völlig gerecht geworden. Daß er aber keineswegs die Abſicht hatte, Weber zu verletzen, geht ſchon daraus hervor, daß er ſeiner zweiten, kritiſchen Beſprechung noch einen dritten, wieder rückhaltlos preiſenden Nachbericht folgen ließ. — Leider ſorgten ſchon die Verwandten und guten Freunde Webers dafür, daß die Entfremdung zwiſchen beiden Meiſtern eine dauernde wurde; ſogar hinter der Tatſache, daß Hoffmann beim Feſtbankett nach der Uraufführung des „Freiſchütz" in ſeiner ſkurrilen Weiſe, aber gewiß aus reinſtem Gefühl heraus, Weber mit dem Lorbeer geſchmückt hatte, witterte man ſpäter eine Tücke des diaboliſchen Kammergerichtsrats. Und doch, hätte Hoffmann länger gelebt, als nur noch ein Jahr — ſchon mit dem Tode ringend gab er noch ein Gutachten über einen Nachdruck des Klavierauszuges des Freiſchütz ab —, er wäre gewiß wieder mit Weber zuſammengekommen, um ſo mehr als dieſer bald darauf, vielleicht ſogar beeinflußt von Hoffmanns Beſprechungen, mit ſeiner „Euryanthe" die Bahnen des Hoffmanniſchen Opernideals einſchlug, jenes Ideals, das ſchließlich in R. Wagner ſeine Erfüllung finden ſollte.

[1] Er überſetzte u. a. deſſen „Olympia", die kurz vor dem „Freiſchütz" mit unerhörtem Aufwande zur Aufführung kam.

[2] Vgl die von mir wieder entdeckte Rezenſion der erſten Symphonie Spohrs im 13. Bd. der Ellingerſchen Geſamtausgabe, die zugleich die einzige brauchbare Ausgabe der muſikaliſchen Schriften Hoffmanns iſt.

Rouſſeau und die Muſik.

Von Fritz Erckmann (Alzey).

(Schluß.)

Was Rouſſeau von Rameau und ſeinem Vorgänger Lully als Komponiſten hielt, iſt in folgenden Sätzen niedergelegt: „Man muß zugeben, daß Herr Rameau ſehr großes Talent, viel Feuer und Vollklang und gründliche Kenntniſſe harmoniſcher Verbindungen und Effekte beſitzt; man muß ferner zugeben, daß er es verſteht, die Gedanken anderer ſich anzueignen, indem er ihren Charakter ändert, ſie ſchmückt und entwickelt und auf alle mögliche Weiſe verändert. Auf der andern Seite zeigt er weniger Fähigkeit, neue Gedanken zu erfinden; im großen und ganzen beſitzt er mehr Geſchicklichkeit als Fruchtbarkeit, mehr Wiſſen als Genie, oder vielmehr ein durch Wiſſen erdrücktes Genie, aber immer Kraft, Anmut und oft eine ſchöne Kantilene. Sein Rezitativ iſt nicht ſo natürlich, aber abwechſlungsreicher als das Rezitativ Lullys; es iſt in manchen Szenen bewunderungswert, aber vielfach minderwertig. Er war der erſte, der Zwiſchenſpiele und volle Begleitungen ſchrieb."

Was Rouſſeau an der franzöſiſchen Oper beanſtandete, war, außer der überladenen Inſtrumentation, die Einförmigkeit der Modulationen, die häufige Anwendung vollkommener Kadenzen und was er als Trennung der Melodie von dem Text bezeichnete. Dieſe letztere Bemerkung beweiſt eine Gedankentiefe betreffs der grundlegenden Prinzipien der Muſik, die uns überraſchen würde, wenn wir nicht von der Größe des Geiſtes und Intellekts überzeugt wären, der ſie entſprang.

Das folgende Zitat, das Wagnerſche Gedanken widerſpiegelt, iſt zu intereſſant, als daß es hier fehlen dürfte:

„J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue son caractère. Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure; et les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que les diverses manières dont on pouvait scander les discours et placer les brèves et les longues, les unes à l'égard des autres: ce qui est très évident dans la musique Grecque, dont toutes les mesures n'étaient que les formules d'autant de rhythmes fournis par tous les arrangements des syllabes longues ou brèves, et des pieds dont la langue et la poésie étaient susceptibles."

Wenn man auch Rouſſeau betreffs der rhythmiſchen Unzulänglichkeiten der franzöſiſchen Sprache beipflichten muß, ſo überraſcht es doch, daß er in der italieniſchen Sprache eine Retterin erblickte, jene Sprache, in der die Kraft der metriſchen Betonung ſich in volltönende Schönheit aufgelöſt hat und die von Opernkomponiſten in ihren Arien und recitativi secchi mit der größten Gleichgültigkeit behandelt wurde. Das erinnert an die beſondere Fähigkeit großer, philoſophiſcher Geiſter, wenn ſie auf Grund unmittelbarer Spekulation Grundſätze höherer Art aufſtellen, als ihre individuellen Anſchauungen über beſondere Dinge einen erwarten laſſen. In Rouſſeaus Fall fehlen aber durchaus nicht die philoſophiſchen Gründe für ſeine merkwürdige Hinneigung nach Italien und der italieniſchen Sprache, die er mit der Liebe eines Dichters liebte. Dann kann nicht in Abrede geſtellt werden, daß der flüſſige Melodienreichtum Pergoleſes und Jomellis entſchieden dem würdevollen, aber einförmigen Pathos des „Tancrède" und „Hippolyte et Aricie" vorzuziehen ſind.

Uebrigens war die Königliche Akademie ein Inſtitut anerkannter Güte und umgeben von dem arroganten Stolz wohlgegründeten Rufes. Wenn der zyniſche Neffe Rameaus[1] von den „großen Kanonen ſprach, die ſich ſeit dreißig oder vierzig Jahren jeden Freitag verſammelten", oder ſeines Onkels, „des großen Rameau" erwähnte, der mit hinter dem Rücken gefalteten Händen in den Tuileriengärten ſpazieren ging und von der Höhe ſeines Ruhmes auf die übrige Welt nichtachtend herabſah, dann kann man verſtehen, wenn geiſtig hochſtehende Männer unruhig wurden

[1] Man leſe Diderots witzige Broſchüre „Le neveu de Rameau".

und aus reiner Opposition die rivalisierenden Bouffons begrüßten, die im Jahre 1752 die Pariser mit einer neuen Kunst bekannt machten. Dieses Jahr war epochemachend für die Pariser Opernbühne. Eine Truppe italienischer Sänger führte Opern auf, deren Szenen aus dem Leben gegriffen waren. Die Konservativen, die von der Darstellung mythologischer Stücke nicht lassen wollten, bekämpften die Neuerung mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln, aber die Fortschrittler, mit Rousseau, dem Führer philosophischen Fortschritts, an der Spitze, begrüßten die fremden Gäste als die Vertreter natürlicher Bedingungen für Kunst und Leben[1].

Die veranlagtesten Dichter und Komponisten Frankreichs schlossen sich den Italienern an, und während sie aus dem „Intermezzo" die „Opera comique" entwickelten, zeigten sie der Welt, daß die Franzosen das geeignetste Volk waren, die neue Kunstform zur Darstellung und Entfaltung zu bringen.

Der Einfluß breitete sich auf die Nachbarvölker aus, und vom Jahre 1755 an faßte die in Paris entstandene komische Oper auch in Wien festen Fuß.

Gluck zog großen Nutzen aus der neuen Kunstform und fand in Rousseau, den er nach dessen Aussage „wieder mit dem Leben versöhnt hatte", einen begeisterten Verehrer. Rousseau widerlegte nicht allein den Vorwurf, daß Glucks Musik das melodische Element fehlte, mit den Worten: „Ich glaube, daß aus jeder Pore die Musik ausströmt," sondern er gestand, nachdem ihn Gluck eines Besseren belehrt hatte, öffentlich ein, daß er sich mit seiner früheren Behauptung, die französische Sprache eigne sich nicht zum Vertonen, geirrt habe. Er konnte nicht begreifen, daß für einen Deutschen die Sprache ohne Betonung unmöglich ist, daß ein deutscher Komponist seiner ihm angeborenen Liebe zum Akzent in einer ihm fremden Sprache Genugtuung verschaffen muß. Während Gluck dem französischen Lied das lebendige Element verlieh, eine Notwendigkeit, die die Franzosen selbst anerkannten, ohne selbst in der Lage zu sein, das gleiche zu tun, erfreute er sich der wärmsten Anerkennung aller wirklich musikalischen Franzosen und besonders der Jean Jaques Rousseaus.

Es war ein großer Umschwung in den Anschauungen Rousseaus eingetreten. Sein „Lettre sur la Musique Française" (1753) hatte einen Sturm der Entrüstung entfesselt. Kein Wunder! Er behauptete, daß die französische Musik weder Rhythmus noch Melodie besaß, daß der französische Gesang ein endloses, unerträgliches Bellen sei, daß die französische Harmonie plump, ausdruckslos und ein bloßes Füllsel, und das französische Lied kein Lied, das französische Rezitativ kein Rezitativ sei.

„Ich schließe daraus," so fährt er fort, „daß die Franzosen keine Musik haben und nie solche haben werden; oder wenn das Gegenteil eintreten sollte, es für sie um so schlimmer ist."

Aus Rache verbrannten die Mitglieder der Oper eine den Komponisten darstellende Puppe, und es wird behauptet, daß Rousseau befürchtete, verbannt oder sogar ermordet zu werden. Trotzdem veröffentlichte er den witzigen „Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre" (1753) und verriet darin mehr Humor, als man ihm zutrauen sollte. Er schilderte die Technik des Pariser Musikers als unzulänglich und das Orchester als ein Institut von Männern, die, anstatt zu spielen, im Zählen von Takten einen ungewöhnlichen Fleiß entwickelten und Entschuldigungen fanden zum Verlassen des Pultes, wenn sie an eine schwierige Stelle kamen. —

Im Jahre 1764 beendigte Rousseau in Motiers-Travers seine Arbeit am Dictionnaire de musique, die inhaltlich und stilistisch große Vorzüge besaß. Von dem Privileg der Drucklegung in Paris, das ihm am 15. April 1765 zuteil wurde, machte er erst drei Jahre später Gebrauch. Die Genfer Ausgabe erschien bereits 1767. — Trotz der mannigfachen dem Werke anhaftenden Fehler füllte es eine Lücke aus, wurde sehr volkstümlich und in verschiedene fremde Sprachen übersetzt.

Von den andern theoretischen Musikwerken Rousseaus sind noch anzuführen: „Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale", mit dem er sich an dem Federkriege der „Buffonen" beteiligte; „Lettre à M. l'Abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville" (30. Mai 1754)[1], „Lettre à M. Burney sur la Musique, avec des fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck"; eine auf Glucks Wunsch geschriebene Analyse der „Alceste" und „Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son Trête-Nom, sur un morceau de l'Orphée de M. le chevalier Gluck."

Vom ersten Brief (an Grimm) abgesehen, erschienen sämtliche anderen Werke erst nach des Verfassers Tod im Druck. Sie liefern den Beweis, daß Rousseau einer der musikalischsten unter den literarischen Größen seiner Zeit war, wie er zweifelsohne einer der literarischsten Musiker war. —

In musikalischer Hinsicht segelte er ganz im Fahrwasser Glucks, dem er auch persönlich nahe stand. Als die Pariser der ersten Aufführung von Glucks „Alceste" kühl gegenüberstanden und der Komponist ausrief: „Alceste est tombée", soll ihm Rousseau entgegnet haben: „Oui, mais elle est tombée du ciel."

Unter dem italienischen Einfluß schrieb Rousseau die so viel angefochtene Oper „Le Devin du village". Nachdem diese Oper oder vielmehr intermède am 18. Oktober 1752 bei Anwesenheit des Königs zu Fontainebleau aus der Taufe gehoben worden war, erlebte sie am 1. März des folgenden Jahres mit Hinzufügung der Ouvertüre und eines Divertissements eine zweite Aufführung. Das Werk steht im Brennpunkt der Frage: War Rousseau ein Plagiarist? Er selbst erzählt folgende Geschichte, um anzudeuten, wie die Gerüchte über sein Schaffen entstanden:

„Eines Tages sah ich in Baron d'Holbachs Musikzimmer einige Musikalien. Nachdem ich viele davon untersucht hatte, zeigte er mir einige Stücke für Clavecin und bemerkte dazu: ‚Das sind einige Sachen, die für mich komponiert worden sind; sie beweisen einen ausgezeichneten Geschmack und sind sehr melodiös; niemand kennt sie, und außer mir wird sie niemand zu Gesicht bekommen. Sie sollten ein Stück davon für Ihr Divertissement aussuchen.' — Da ich in meinem Kopf mehr Themen aufgespeichert hatte, als ich Verwendung fand, so bedurfte ich seiner Melodien nicht. Trotzdem nötigte er mich dermaßen, daß ich ihm zuliebe eine Pastorelle auswählte, die ich kürzte und in ein Trio beim Auftreten der Gefährten Colettes („Colin revient à sa Bergère") umwandelte. Als einige Monate später der Devin aufgeführt wurde, besuchte ich Grimm und traf einige Leute um sein Clavecin versammelt, von dem er bei meinem Eintreten rasch aufstand. Indem ich gleichgültig nach dem Notenpult sah, entdeckte ich dieselbe Sammlung Baron d'Holbachs mit dem mir aufgezwungenen Stück, das nach seiner Versicherung seine Hände nicht verlassen würde. Einige Zeit darauf sah ich noch einmal dieselbe Sammlung offen auf dem Clavecin des Herrn d'Epinay liegen, als er einen musikalischen Abend hatte. Weder Grimm noch sonst jemand hatte von dieser Melodie gesprochen, und ich erwähne es hier nur deshalb, weil kurze Zeit später das Gerücht entstand, ich sei nicht der Autor des Devin du village. Da ich nie ein großer croque notes war, so befürchte ich, daß ohne mein Dictionnaire de Musique die Leute am Ende behaupten möchten, daß ich nichts von Musik verstünde."

In einer Fußnote fügt Rousseau hinzu:

„Es war kaum vorauszusehen, daß die Leute trotz meines Diktionärs schließlich so sagen würden."

Pierre Rousseau von Toulouse erzählt in seinem Journal de Bouillon[2], daß ein gewisser Grenet oder Garnier aus Lyons, der im Jahre 1751 starb, Text und Musik des Devin du village geschrieben und an Rousseau geschickt habe. Diese von Don Cajot 1766 aufgenommene Behauptung wurde im Oktober 1785, also nach dem Tode Jean Jacques Rousseaus, von Pierre Rousseau im Journal Encyclopédique wiederholt erwähnt und trotz einer im Jahre 1781 erschienenen Broschüre des Schauspielers Marignan, die die Vorwürfe endgültig widerlegen, immer wieder aufgefrischt. Marignan erzählt in dieser Broschüre[3], daß er von 1751 bis

[1] Siehe: Choquet, Histoire de la musique dramatique.

[1] Erschien zuerst im „Mercure de France".

[2] Éclaircissements donnés à l'auteur du Journal Encyclopédique sur la Musique du Devin du village.

[3] Grand Carteret, J. J. Rousseau jugé par les Français d'aujourdhui. (Paris 1890.) (Mit Beitrag von Arthur Pougin.)

1758 in Lyons und mit den beiden Musikern Grenet und Granier (nicht Garnier) bekannt war. Granier wohnte in Grenoble und Chambery und zog 1751 nach Lyons über. Er war ein guter Violoncellospieler, ein Schüler von Roussier und hatte gewisse Kenntnisse als Komponist. Seine Kompositionen beschränkten sich auf einige Vaudevilles und Tänze, die er 1757 für Noverres Ballett komponierte. Bei der Aufführung des Devin du village (1754) in Lyons spielte Granier das Violoncello im Orchester. Wenn er als Komponist in Betracht gekommen wäre, hätte er es sicher die Welt wissen lassen. Aus zwei Gründen konnte er die Oper nicht geschrieben haben — einmal war er im Jahre 1750 nicht in Lyons, und im folgenden Jahre hatte er noch wenig Ahnung von Komposition. Zwischen den Jahren 1749 und 1758 lebte in Lyons kein Musiker namens Garnier oder Grenier.

Der Dirigent Grenet, der Komponist mehrerer Motetten und der Oper „Le Triomphe de l'harmonie", ein begabter und gebildeter Mann, kommt aber schwerlich als Komponist des Devin in Betracht, da sein Stil ganz anderer Art ist. Er starb im Jahre 1752. Marignan behauptet, daß er fünfzig achtbare Zeugen nennen kann, die den früheren Aufführungen der Oper beigewohnt hatten, ohne daß Grenet als der Verfasser genannt worden wäre. Seine Frau und Sohn, die die Oper im höchsten Grade bewunderten, würden, wenn irgendwelche Ansprüche stichhaltig gewesen wären, diese auf alle Fälle geltend gemacht haben.

Also scheidet Grenet ebenfalls als Komponist des „Devin" aus. Damit ist aber noch nicht die Autorschaft Rousseaus bewiesen.

Der Kritiker Fréron behauptet, daß Rousseau mehrere italienische Arien aus Italien mitgebracht und in seine Oper gefügt hätte. Der Abt de Caveirac erklärte, daß die Musik von „Dans ma cabane obscure" identisch sei mit dem schweizer Lied „Par une nuit obscure". Zu verschiedenen Zeiten wurden Nicolas Fanton, der Dirigent an der Sainte Chapelle und der Geiger und Komponist Francoeur als die Autoren des „Devin du village" bezeichnet. Arthur Pougin (1890) behauptet, daß Rousseau die Oper nur skizziert habe und nicht die Begabung gehabt hätte, ein solches Werk zu schreiben, daß die Rezitative, ein Teil des Divertissements und eine aria di bravura von Francoeur stammten, und daß dieser oder auch Philidor für die Instrumentation verantwortlich sei. Für diese Behauptungen fehlen die Dokumente.

Pougin irrt, wenn er Rousseau das Geständnis zuschiebt, daß die Rezitative von Francoeur stammten. In zwei Aufführungen der Oper zu Fontainebleau waren tatsächlich Rezitative, die Francoeur im italienischen Stil komponiert hatte, an Stelle der Rousseauschen Rezitative gesungen, aber bei den Pariser Aufführungen wieder ausgeschaltet worden.

Grétry schreibt[1]: „Ich habe die Musik zum „Devin du village" mit gewissenhafter Aufmerksamkeit geprüft; überall fand ich den Künstler mit nur geringer Erfahrung. Wenn Rousseau ein verwickelteres Motiv mit leidenschaftlichen und moralischen Charakteren gewählt hätte — was er unterlassen hatte —, hätte er es nicht vertonen können."

Und Fétys bemerkt, daß die „Consolations des misères de ma vie" den besten Beweis für Rousseaus Autorschaft des „Devin" erbringen. Aber einen weiteren Beweis finden wir in den nachgelassenen „Fragments de Daphnis et Chloé composés du premier Acte, de l'Esquisse du Prologue et les différents morceaux préparés pour le second Acte et le Divertissement" (1779), die zum Teil in Partitur gebracht sind und weit über dem „Devin du village" stehen. Uebrigens darf man nicht die im Jahre 1780 veröffentlichten und am 20. April 1779, also kurz nach Rousseaus Tod, zur Aufführung gebrachten sechs neuen Lieder vergessen, die der Komponist für jene Oper schrieb, die aber nicht die Liebe des Publikums zu den ursprünglichen Liedern zu ersticken vermochten.

Nach all dem Gesagten können wir annehmen, daß die von Rousseau in Anspruch genommenen Lieder und kürzere Kompositionen wirklich von ihm herstammen.

Bei der Komposition des „Devin du village" mag er wohl in der Instrumentation Hilfe gehabt haben, die Begleitung mag hie und da von einem andern verbessert worden sein, ja eins oder das andere der Instrumentalstücke mag von einem andern Komponisten herrühren — aber die Musik im großen und ganzen ist das geistige Eigentum Rousseaus. Kein Teil davon ragt über das übrige hinaus, und das Beste der Oper ist nicht besser als die ihm zugeschriebenen Kompositionen, als daß ein anderer, höher begabter Komponist in Frage kommen könnte.

Außer dem „Devin" hinterließ Rousseau Fragmente zu einer Oper: „Daphnis et Chloé"[1], einer Sammlung von ungefähr hundert Romanzen und einzelnen Stücken unter dem Sammelnamen: „Consolations des Misères de ma vie" (Paris 1781), die jetzt alle vergessen sind und den lyrischen Einakter „Pygmalion", der am 30. Oktober 1775 die erste Aufführung erlebte und insofern eine Sensation hervorrief, als das Stück das erste Melodrama war, eine Art der Komposition, wobei dem gesprochenen Wort eine mehr oder weniger kunstvolle Musikbegleitung beigegeben ist. Der dilettantische Charakter der Musik haftet mehr oder weniger der ganzen Kunstform an, und in den meisten Fällen wirkt der Text ohne Musik besser als mit Musik, weil die Schwierigkeit, die Stimme in der richtigen Weise zu modulieren, sehr groß ist und die Gefahr vorliegt, daß der Vortragende Töne wählt, die mit der Musik im Einklang sind und dadurch aus dem Melodrama ein Rezitativ machen. —

Nachdem in vorstehenden Zeilen gezeigt wurde, welch regen Anteil Rousseau an der Entwicklung der Musik nahm, bleibt kurz die Frage zu beantworten, woher die grimmige Feindschaft kam, die diesem Mann zeitlebens entgegengebracht wurde, und weiterhin die Frage: Hat er diese Feindschaft verdient? Die Quellen zur Beantwortung dieser Fragen sind seine eigenen Werke, insbesondere die „Confessions", in denen er nach eigener Angabe sein Innerstes bis in die letzten Falten der Welt offenbarte und dann die Urteile seiner Zeitgenossen, besonders der zahlreichen Gegner, die ihm auf Anstiften des Barons Grimm[2] erwuchsen, der, ein scharf skeptischer Verstandesmensch, sich in den literarischen Kreisen von Paris eine führende Stelle erobert hatte und aus einem Freunde zu einem Feinde Rousseaus geworden war. Der letztere glaubte fest an eine Verschwörung der ehemaligen Freunde, die den Zweck hatte, ihn in den Augen der Mitmenschen herabzusetzen und sein Kunstschaffen unmöglich zu machen. Dieser Ansicht stehen zahlreiche Zeugnisse der Gegner gegenüber, aus denen ein glühender Haß gegen Rousseau spricht.

Wer nun von beiden Teilen recht hat, danach mußte es sich entscheiden, ob Rousseau ein Verleumder, treuloser Freund und ein vom Verfolgungswahn getriebener Schwachkopf oder der Prophet war, der Verfasser der „Confessions", dem es mit dem Leben und seiner Arbeit heiliger Ernst war. Das Urteil der Menschen wandte sich seither immer gegen den Angefehdeten. Da erschien 1906 in zwei Bänden ein großangelegtes Werk der Engländerin Frederica Macdonald[3], die, nachdem sie bereits in mehreren Zeitschriften[4] dasselbe Thema besprochen hatte, die Ehrenrettung eines unschuldig Geschmähten durchsetzte und damit das Forschungsresultat eines halben Menschenalters der Welt offenbarte. Durch glückliche Handschriftenfunde in den Pariser Archiven und unermüdliche Arbeit ist es ihr gelungen, dokumentarisch festzustellen, daß der deutsche Baron Grimm mit seiner Halbmonatsschrift „Correspondence literaire, philosophique et critique", die an allen Höfen Europas gelesen wurde, und die er von 1753 bis 1793 leitete, eine furchtbare Waffe gegen Rousseau in der Hand hatte, und daß ihm kein Mittel schlecht genug war, den verhaßten Gegner in der öffentlichen Meinung zu verderben und ihn als moralischen Tunichtgut zu brandmarken. Wir wissen jetzt, daß Rousseau das Opfer organisierter Fälscherarbeit, und daß es ein Verbrechen war, seine „Confessions" als die Verleumdungen eines Heuchlers und Betrügers hinzustellen, jene Dokumente, in denen er aufs strengste mit sich selbst abgerechnet hatte.

Auf Grund der Forschungen der Engländerin erscheint auch der Komponist Rousseau in einem anderen Lichte. Der Mann,

[1] Essais sur la Musique I 276.

[1] Im Druck erschienen in Paris 1780.
[2] Geboren 1723 in Regensburg als Pfarrerssohn.
[3] J J Rousseau. A new criticism. London.
[4] Revue (ancienne Revue des Revues), Oktober 1898, August 1906.

der sich zu jener heiteren Ruhe durchgekämpft hatte, die wie Sonnenschein auf seinem Lebensabend ruht, war nicht der Mann, der sich mit fremden Federn schmückte und das geistige Eigentum anderer stahl. Er hat es nicht verschmäht, fachmännische Hilfe in Anspruch zu nehmen, aber der Beweis ist nicht zu erbringen, daß die Kollegen jemals eine Klage anhängig gemacht hätten, als ob sie durch Rousseau benachteiligt worden wären. —

Dr. Ernst Kurth:

Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie.

Von Dr. Hugo Holle.

Um es vorweg zu sagen: Kurths (bei Max Drechsel in Bern verlegte) Arbeit erscheint mir als eine der bedeutendsten und fruchtbarsten Leistungen, die bisher auf musiktheoretischem Gebiet geschaffen worden sind. Das Werk ist eine Neuformulierung der scheinbar so altgewohnten und doch hier als ein Neuartiges erstehenden kontrapunktischen Kunst, insbesondere der ihr zugrunde liegenden Technik der linearen Gestaltung. Das Problem wird in seiner ganzen Tiefe und Breite mit einer Klarheit, Sachkenntnis und Urteilssicherheit erfaßt, daß die Neueinstellung grundlegend für die Fortentwicklung der Kontrapunkttheorie werden muß. In Verfolgung seines Zieles geht Kurth von dem Urvorgang im musikalischen Schaffen aus, den ersten Regungen und Schwingungen, die der Entstehung einer konkreten melodischen Linie voraufgehen. Von hier aus wird unter ganz neuen Gesichtspunkten das Wesen der Melodie aufgezeigt, wird dann weiter das Problem der kontrapunktischen Linienführung angeschnitten, geistvoll und mit kritischem Scharfsinn in seinen historischen und theoretischen Grundlagen beleuchtet und die Zwitterstellung und Abhängigkeit aufgedeckt, in die in den Lehrbüchern der kontrapunktische Satz durch allmähliche Verquickung mit dem homophon-harmonischen Satz geraten ist. Und als Ausgangspunkt, Grundlage und Richtlinie für eine neue, künstlerisch, wissenschaftlich und pädagogisch gleich hochstehende, die bisher übliche kontrapunktische Unterrichtsweise weit überragende Methode wird an Bachs Satzkunst (vom einstimmigen Satz an) eindringlich und überzeugend der Weg für einen Unterrichtsgang gewiesen, den diese neue Theorie des linearen Satzes zu gehen hat. Kurth betrachtete es als vornehmste Aufgabe, ein schöpferisches Buch, ein Lehrbuch zu schaffen, ein Buch für die Hand des Lehrers und Schülers, des Theoretikers und Praktikers, des schaffenden und nachschaffenden Musikers in gleicher Weise, keinen von grauer Theorie beschwerten Wälzer „für wissenschaftliche Zwecke". Daraus gewinnt das Buch seine lebenspendende Bedeutung, darin trägt es die fruchtbringenden Keime für die praktische Musiktheorie, wie es in gleicher Weise den Wissenschaftler anregen muß. Freilich ist Kurths Werk selbst noch kein „praktisches" Lehrbuch, wenigstens für die Hand des Schülers nicht; dafür ist es zu umfangreich und weitschichtig und besonders in seinem ersten Teil zu schwer zu lesen. Es bringt in umfassendster Weise, mit eingehenden sachlichen und historischen Begründungen, ästhetischen Urteilen, vergleichender Stilkritik das gesamte Stoffgebiet in ein ausgezeichnet fundiertes System und gibt eben in vorbildlicher Art die Unterlage für die zukünftige Kontrapunktlehre und deren Unterricht. Diese mögen aber von dem Geist beseelt sein, der aus Kurths Darlegungen spricht: „Hauptgehalt und Ziel aller Technik bleibt das richtige Gefühl für die bestimmenden Grundgedanken musikalischer Technik, die Theorie ist keine Summe von Regeln sondern lebendige Kraft der Anschauung."

Kurths Werk gliedert sich in zwei Hauptteile, einen allgemeinen: Grundlage der Melodik — das Problem des Kontrapunkts und einen, der sich speziell mit Bachs melodischer Polyphonie befaßt. Da die polyphone Kunst auf der Kunst der Linienführung basiert, da in ihr die Linie in ihrer elementarsten Erscheinung als Ausdruck und Niederschlag von Bewegungsenergie das Primäre ist, während harmonische Einstellung, Zusammenklangserscheinungen durchaus sekundäre, untergeordnete Bedeutung haben, so dient ein großer Teil des Buches eingehendster Darlegung der Melodik in all ihren Erscheinungsformen und technischen Entwicklungsmöglichkeiten. Kurth hat hier ganze Arbeit gemacht und wirklich erschöpfend alle Probleme im Kern berührt. Um das Wesentliche seiner Ausführungen nicht in langen Erklärungen aus zweiter Hand zu bieten, mag Kurth aus ein paar Zitaten selbst sprechen. „Melodie ist Bewegung." Dies der Leitgedanke des Ganzen. „Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen, sondern das Moment des Uebergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Uebergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie." ... „Das Melodische ist musikalisch erst voll empfunden, sobald man in ihm nicht Vorhandenes, sondern immer Werdendes, bewegte Entwicklung verspürt." ... „Der Vorgang außer uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als die zeitliche Folge von Tönen, was wir hingegen im musikalischen Sinne als das Melodische bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns. Der Empfindungsinhalt ist erst ein Geschehen in der Folge." ... „Wir ‚hören' nicht bloß eine melodische Linie, sondern wir erleben auch als den eigentlichsten und tiefsten melodischen Impuls den Zug bewegender Kraft in ihr." ... „Das in allem Melodischen liegende Erleben einer Bewegung ist aber nicht als eine psychologische Begleiterscheinung oder bloß ästhetische Vorstellungsverknüpfung zu bewerten, sondern leitet zum Ursprung und Werden des Melodischen in uns zurück." ... „So geht auch im Erstehen des Melodischen, dem Prozeß, der in der Aufnahme des Erklingens, den physiologischen Vorgängen, besteht, der elementare psychologische Prozeß eines Erwachens bewegender und gestaltender Kraftregungen in uns voraus, das sich erst, indem es an die Helle der Bewußtseinsschicht vorbricht, an eine konkret erfaßliche Ausdrucksform wie das gehörsmäßig Wahrnehmbare anklammert und in dem Komplex der klanglichen Erscheinungen seine Oberflächenform gewinnt." ... „Das musikalische Geschehen äußert sich nur in Tönen, aber es beruht nicht in ihnen." ... „Regung geht der Gestaltung voran. Nicht hörbar und berauschend wie das Erklingen selbst, sind wirkende Kräfte bei der Melodik schon da erspannt, wo im landläufigen Sinne noch nicht vom musikalischen Phänomen gesprochen wird. In ihnen wirkt die Melodie Tieferes als in ihrer sinnlichen Schönheitsfülle. Bewegung schwingt in uns, noch ehe die Tonschwingungen erzittern, in denen sie ihre Gestaltung gewinnt; die melodische Linie erbebt, ehe sie ertönt."

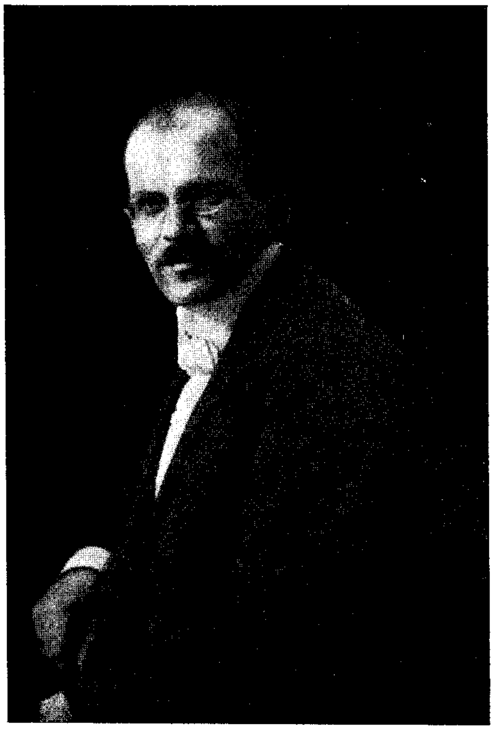
Hier sind psychologisch und ästhetisch überzeugende Wege für die Erfassung der Melodik gegeben. Durch die sichere Erkenntnis des Wesens des Melodischen, durch die beweiskräftige Fundierung der Quelle aller Musik werden die geistvollen Ausführungen Kurths zu einer bedeutsamen Grundlage einer Musikästhetik, die die unsichere, ungesunde spekulative, hermeneutische Methode ebenso beiseite läßt, wie sie einer einseitigen Einstellung auf Form- oder Inhaltsästhetik entraten kann. Sie hält sich nicht an den Schein der Dinge, an die klingende Erscheinungsform oder an das „ruhende Simultanbild der Niederschrift", kämpft nicht um so schwer abgrenzbare Begriffe wie Form und Inhalt, fragt nicht nach individuellen Auffassungsmöglichkeiten, gibt sich nicht mit dilettantischen Erklärungsversuchen von Intervallbedeutungen ab, sondern geht von den Urvorgängen in uns selbst aus.

Ein paar Sätze Kurths über spezielle melodische Erscheinungsformen seien noch zitiert. „Die stereotype Figur des Doppelschlags, die sich im Melodischen vor größeren Intervallsprüngen, namentlich aufwärts gerichteten, mit Vorliebe festgesetzt hat, läßt besonders bezeichnend die Empfindung einer Art Wurf- oder Schwunganſatzes, überhaupt einer über weitere Tonentfernungen ausholenden Bewegungsempfindung hervortreten." Die übliche Erklärung des Vibrato als eines erhöhten klanglichen Reizes wird abgelehnt: „Im Vibrato liegt vielmehr der Drang, an dem Ton mit Bewegung anzusetzen, wie an etwas körperlich Greifbarem." Die bekannte Erscheinung, daß „bei enharmonisch gleichen Tönen von Musikern auf Streich- und Blasinstrumenten oder im Gesang stets der als Erhöhung notierte unbewußt auch etwas höher intoniert wird als der durch Erniedrigung notierte," wird aus der Aktivität der Energieempfindung erklärt, die „die aufwärts- oder abwärtsdrängende Bewegung mitmacht, selbst dann, wenn eine Bewegungstendenz nur durch das Vorzeigen allein angedeutet ist, also auch bei freiem Einsatz ohne vorangehende melodische Bewegung." Hierher gehört auch, was Kurth in den Abschnitten über Leittonspannung und Chromatik sagt: „Das Hervortreten einer ‚leitenden' d. h. nichts anderes als einer melodisch zu bestimmter Auslösung drängenden Energieempfindung, geht auf die im melodischen Zusammenhange hervortretende, in einen Zielton gerichtete Bewegung zurück." ... „Die chromatische Wirkung ist ihrem Ursprung nach keine klanglich begründete Erscheinung, sondern Energieempfindung, welche das Klangliche durchsetzt und die wir daher zugleich mit dem klanglichen Eindruck und in inniger Verquickung mit diesem aufnehmen." Daß der Rhythmus nicht mit der üblichen, unvollkommenen Erklärung einer bestimmten Folge von akzentuierten und akzentlosen, in Längen und Kürzen angeordneten Tönen hingenommen wird, ist selbstverständlich: „Waren bei einer Linie schon die rhythmischen Verhältnisse selbst nur als Ausdruck und Sichtbarwerden der formenden tieferen Bewegungskräfte in ihr zu bezeichnen, so liegt im Rhythmus überhaupt der Grundgehalt einer Bewegung, die bloß in bestimmter Umgestaltung hier zu Bewußtsein und Verspürbarkeit vorbricht. Alles Rhythmische ist selbst nur eine besondere, in konkreteren Erscheinungen abgegrenzte Bewegungsform."

In dem Kapitel „Einstellung zur musikalischen Satztechnik" wird der Irrtum, den polyphonen Satz und seine Technik von der harmonischen Seite her zu erklären und zu lehren, bekämpft und widerlegt: „Melodisch angelegte Mehrstimmigkeit ist ebensowenig eine Folge von Akkorden als die Linie eine Aneinanderreihung von Tönen ist." ... „Was zur Polyphonie führte, war auch historisch der Wille nach Vervielfachung und Steigerung der melodischen Bewegung, nicht unmittelbar der harmonische Klangreiz," denn dieser ist ja erst eine Folgeerscheinung der melodischen Mehrstimmigkeit. „Eine gegensätzliche Tendenz kennzeichnet aber darum auch die technischen Grundzüge von linear-kontrapunktischer und anderseits von harmonischer Satzanlage, und deren Verschiedenheit ist durchgreifend, sie reicht bis zu den Wurzeln der Satztechnik hinab, die hier vom Akkord, dort aber von der Linie

als Einheit und Ursprung auszugehen hat." Dabei wird ihr notwendiges Zusammenwirken weder übersehen, noch geleugnet, als im Ineinandergreifen der Grundkräfte beider Stile bei der Polyphonie der harmonische Einschlag zur Glättung von klanglichen Unebenheiten dient, während im homophonen Satz die lineare Technik die melodische Beschwingung der akkordlichen Masse fördert. Der Gegensatz zwischen den beiden Stilarten und Techniken und ihre gegenseitige Ergänzungsfähigkeit kommt noch einmal klar und überzeugend in der Einleitung des zweiten Abschnittes „Das Problem des Kontrapunktes" zum Ausdruck. Im Anschluß daran wird dann die Stellung der Theoretiker kritisch beleuchtet und die übliche, von Fux 1725 in ein System gebrachte und bis heute (so auch von Riemann) verwendete Methode der Kontrapunktlehre nach Gattungen (Note gegen Note, eine Note gegen zwei usw.) aufs schärfste verurteilt und abgelehnt; denn sie führt den Schüler nicht nur zu einer vertikalen, harmonischen Auffassungsweise der linearen Mehrstimmigkeit, sondern zwingt ihn auch zu einer kleinlichen, unselbständigen Stückarbeit, die die Freude am Erfinden und Aufbauen der Linie (die ja in der Harmonielehre noch durchaus untergeordnete Bedeutung hatte) beträchtlich trübt. Im Einklang mit der geschichtlichen Entwicklung will Kurth die Theorie des Kontrapunkts wissen, wozu ihn freilich nicht „historische Treue" verleitet. Seine Gründe liegen tiefer: „Wir haben die Theorie eines Kontrapunkts anzustreben, der stark harmonisch, aber nicht harmonisch fundiert ist.... Die Konstitution des kontrapunktlichen Satzes ist eine lineare, nicht eine akkordliche. Die Linien sind in ihm mehr als das kraftlose Gewebe, das sich aus einem Akkordsatz entfaltet; sie entstehen aus innerer Bewegungsaktivität."... „In der Kontrapunktlehre ist in gegensätzlicher Tendenz zur Harmonielehre mit der extremsten linearen Satzstruktur zu beginnen," denn: „Der Ursprung des kontrapunktlichen Satzes liegt nicht im Akkord, sondern in der Linie. Bei dieser hat darum auch die Theorie und Technik einzusetzen," unter Loslösung von dem Prinzip „Punctum contra punctum".... „Der Kern der Kontrapunkttheorie liegt darin, wie zwei oder mehrere Linien sich gleichzeitig in möglichst unbehinderter melodischer Entwicklung entfalten können; nicht durch die Zusammenklänge, sondern trotz der Zusammenklänge."

Diesen allgemeinen „Grundlagen" folgt eine tiefgründige Untersuchung des Bachschen Stiles, eine bis zu den verborgensten Wesenheiten, bis zu den unscheinbarsten Merkmalen vordringende Einführung in seine Kompositionstechnik. Es ist unmöglich, in diesem Rahmen ein auch nur einigermaßen befriedigendes Bild von der ungeheuren Fülle des hier Gebotenen zu geben. Da Kurth seine Ausführungen größtenteils mit Beispielen aus Bachs Werken belegt, so vermag hieraus auch der fortgeschrittenere Theorieschüler größten Nutzen zu ziehen. Insbesondere mögen aber die Kontrapunktlehrer an Hand der geistvollen Darlegungen Kurths, seiner methodischen Anordnung und Durchführung des gewaltigen Stoffgebietes ihre eigene Methode nachprüfen und zusehen, ob sie hier nicht den besseren Weg gewiesen werden. Im übrigen wüßte ich keine Musikerkategorie, Theoretiker, Wissenschaftler, Pädagogen, ausübende Künstler, Komponisten und Musikfreunde, die nicht die wertvollsten Aufschlüsse über das Wesen der Bachschen, über das Wesen der polyphonen Kunst erhielten.



Otto Chmel.

Ein paar notwendig erscheinende Ausführungen und Zitate zu dem zweiten Hauptteil des Werkes seien hier noch gemacht. Kurth leitet ihn mit einer scharfen Herausarbeitung der Gegensätze zwischen polyphonem und klassischem Melodiestil ein. Die klassische Melodiebildung wird etwa durch folgende Sätze formuliert: „Die melodische Formung ersteht hier im Banne eines akzentuierenden, gleichmäßig und kraftvoll pulsierenden Grundempfindens und fügt sich in die auf der Zweizahl (und ihrem Vielfachen) beruhende Ordnung der Schwerpunkte ein."... „Im Klassizismus bricht das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, daß die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt. Wie der Aufbau der Linie selbst, so wurzelt auch der ganze Charakter der klassischen Melodik in dem zu stärkster Auswirkung gediehenen, lebensvollen Grundgefühl rhythmischer Kraft."... „Die scharf vorspringende, gleichmäßig eintretende rhythmische Akzentuierung der klassischen Melodieformung hängt auf das engste mit der Herausbildung eines stark und sinnfällig hervortretenden akkordlichen Gerüsts zusammen, einer die Melodieabschnitte harmonisch kennzeichnenden, auch in gleichmäßigen Abständen angeordneten akkordlichen Unterlage.". Die polyphone Linienentwicklung wird dagegen durch die folgenden Sätze gekennzeichnet: „Ein anderer Linienstil... beherrscht die Kunst der vorklassischen Polyphonie und ihre fugierten Hauptformen; deren melodische Züge sind in freier Ausspannung, unabhängig von periodischer Rundung entwickelt, vor allem auch frei von jener zweitaktigen Schwerpunktsfolge."... „Der Grundzug der polyphonen Linie ist das Ungemessene ihrer Ausspinnung.... Auch die Plastik ihrer Wellungen selbst ist durch die Lösung von der Akzentsymmetrie uneingeschränkteren, großzügigeren Ausgreifens fähig."... „Die polyphone Linie vermag auf viel größere Strecken in rein melodischen Spannungen durchzudringen, ohne daß ihr latenter harmonischer Gehalt sich annähernd in dem Maße durch Akkordwechsel verändere, wie es dort das Prinzip der Zweitakt-Kadenzierung mit sich bringt." Die zunächst ausschließlich auf die Melodiestile sich erstreckende Gegenüberstellung wirkt zuerst übertrieben und einseitig, findet aber in der folgenden ästhetisch fein empfundenen Gegenüberstellung der Gesamtstile ihre notwendige Ergänzung. Kurth lag es daran zu zeigen, wie schon in der einstimmigen Melodik die Wesensverschiedenheit von polyphonem und klassischem Stil scharf hervortritt, wobei er Uebergangs- und Annäherungsformen außer acht ließ. Immerhin ist zu bemerken, daß er das symmetrisch angeordnete, zweigliedrige Akzentschema zu einseitig für die gesamte klassische Melodiebildung in Anspruch nimmt, während er andererseits einen gewissen symmetrischen Ablauf in der polyphonen Linie fast gar nicht gelten läßt. Gewiß tritt die Symmetrie der Form hier nicht mit der ziemlich schematischen Regelmäßigkeit und Unbedingtheit wie im klassischen Stil hervor, aber sie bestimmt doch auch innerhalb der polyphonen Linie die, freilich viel weiter und loser gesteckten Grenzen der Linienphasen. Ganz abgesehen davon, daß die in der imitierenden Technik doch meist in regelmäßigen Abständen erfolgenden Stimmeneinsätze ein Gefühl für symmetrische Anordnung hervorrufen, daß Kadenzen, namentlich die mehrstimmigen, gleichmäßig gegliedert sind, läßt sich unser ganzes Empfinden gar nicht ohne eine Art symmetrisch orientierten Unterbewußtseins denken, da unsere Konstitution, unsere Lebenshaltung und deren Ablauf, die Gestaltung der uns umgebenden Dinge auf die einfachste Symmetrie eingestellt sind. Die klassisch-liedhafte Melodik basiert unbedingt auf diesem natürlichen Grundempfinden und verdankt ihm seine verständliche Klarheit, seine Zugänglichkeit für die große Masse, sagen wir ruhig seine Popularität. Wenn die polyphone Linienkunst mit ihrer Formungskraft sich über „alle äußerliche Symmetrie" hinaushebt, ins Phantastische, Ungemessene schweift, eine regelmäßig gegliederte Form durchbricht, so kann sie doch nicht über die Grenzen eines in uns lebenden, inneren Symmetrieempfindens hinausschreiten, sonst würde der Reiz der Phantastik, der „Zug ins Unbegrenzte und Mystische" für uns gar nicht fühlbar, da er ja nur von der Diskrepanz zwischen einer latenten Symmetrie und einer von ihr abhängigen, sie aber ständig durchkreuzenden Erscheinungsform lebt.

Was nach dieser gegenüberstellenden Betrachtung des polyphonen und klassischen Stiles über die Bachsche Kunst und ihre Technik in eindringlichster Darstellung und mit kongenialer Erfassung des Stoffes gesagt wird, wie, um Einiges herauszugreifen, die Bedeutung der Rhythmik in der polyphonen Kunst eingeschätzt, wie die motivische und thematische Entwicklung, die melodische Fortspinnungstechnik Bachs und seine eminente Fähigkeit linearer Steigerung ausführlichst aufgezeigt, wie überhaupt seine wunderbare Kunst des einstimmigen Satzes erschöpfend dargelegt, wie aus ihm fernerhin die Andeutung der Mehrstimmigkeit, die Vielfältigkeit der Scheinstimmen herausgeschält und systematisch behandelt wird, wie dann aus der einstimmigen Satzanlage heraus die zwei- und mehrstimmige Linienpolyphonie entwickelt, wie in ihr wiederum die Differenzierung der Linienbewegung, das Ineinandergreifen und Durchkreuzen linearer Spannungen und Höhepunkte herausgearbeitet und mit zahlreichen Beispielen belegt, wie das Hineinspielen des harmonischen Satzes in den polyphonen bewertet, wie, um noch einen Einzelzug zu nennen, die Ueberwindung von Satzunebenheiten durch Annäherung an Seitenbewegung in Bachs Technik erkannt und ebenso feinsinnig wie lehrreich gedeutet wird, das sollte, müßte sich jeder Musiker aus Kurths Werk selbst zu eigen machen. Gegenüber solcher bewunderungswürdigen Leistung, solchem Riesenmaß tiefgehendster wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit und Erkenntnis verstummen, im Verhältnis zum Gesamtbild nebensächliche Einwände. In einem Punkt sei eine ergänzende Bemerkung gestattet: in dem Abschnitt „Die thematische Bewegung als Formenergie" vermisse ich den Hinweis auf die auffällige Tatsache, daß die Mehrzahl der Themen Bachs unmittelbar nach einem Schwerpunkt, auf leichteste Zeit einsetzen. Dies ist aber vom Standpunkt der Bewegungsenergie

aus beachtenswert; denn diese Art des nicht volltaktigen Einsatzes hat nichts mit dem leichten, gefälligen Anschwung der klassischen Melodie zum Hauptakzent hin etwas zu tun, sondern ist vielmehr ein beredtes Zeichen für die Kunst, eine Linie aus kaum fühlbarer, aber doch vorhandener Spannung heraus dynamisch aufwärts zu entwickeln. Die Konzentration auf die kommende Anspannung wird so erst erreicht, während sie durch den Themeneinsatz auf einen Anfangsakzent, auf einen schon im voraus erwarteten Ausgangspunkt wesentlich gestört würde. Insofern ist es auch bezeichnend, daß vornehmlich lebhafte, bewegte Themen auf leichteste Zeit einsetzen, während die Themen in breitem, ruhigem Zeitmaß (Wohlt. Kl. I: cis, b; II: Es, E, b, H usw.) oder von so marschartigem Charakter wie das der D dur-Fuge (Wohlt. Kl. I) auf schwere Zeit beginnen.

Das Werk Kurths ist um so bedeutungsvoller, als es nicht nur mit ungeahnter Intensität in die Kunst Bachs eindringt, sondern als es auch uns, den mit homophon-monodischer Milch Aufgesäugten, die alte polyphone Kunst dank seinem starken, echten Stilempfinden und -verstehen zu eindrucksvollstem Leben wieder erstehen läßt. Man könnte behaupten, daß dem Buche in seiner tiefen Wirkung eine glückliche Konstellation zu Hilfe kommt (vor fünfzig Jahren hätte es wahrscheinlich nur wissenschaftliches Interesse erregt): es mußte jetzt kommen, in einer Zeit, in der sich immer deutlicher, seit Regers Wirken, die Loslösung von der klassischen Kunst, von dem homophon-monodischen Stil der letzten hundertfünfzig Jahre bemerkbar macht und sich der Uebergang zu einer neuen, neuartigen, für uns noch nicht klar erkennbaren, aber wohl zweifellos mehrstimmig linearen Kunst vollzieht.

Der Nürnberger Theater-Skandal.

Vor dem Schöffengerichte in Nürnberg fand eine Verhandlung statt, die für gewisse Zustände unseres Theaterlebens so bezeichnend ist, daß auf sie mit einigen Worten einzugehen Pflicht erscheint. Man erinnert sich vielleicht einer Besprechung über die Oper „Die Lombardische Schule", deren Autor Herrn Otto Kähler, Direktor einer Zigarettenfabrik in Dresden, zum Vater hat. Herr Kähler sen. hat nun den Kritiker des „Fränk. Kurier", Wilhelm Mathes, wegen dessen die Oper ablehnenden Referates in einer geradezu unqualifizierbaren Weise angegriffen. In dem an Mathes gerichteten Briefe Kählers ist eine wahre Blumenlese von Beschimpfungen enthalten. Es heißt da: Hanswurstiade, mit der Sie Ihren Bericht über die Uraufführung einleiten, Unwissenheit, böswillige Absicht. . Sie schnoddriger unreifer Bursche . . . um sich interessant zu machen . . . vermutlich, weil Ihnen in Nürnberg der Boden zu heiß geworden. . . absolute Ignoranz und Beschränktheit . . . nicht bildungsfähig . . . Neid und Aerger über die eigene Unfähigkeit . . . Flegeleien Ihrer geistigen Fehlgeburt . . . Dummenjungenstreichen . . .

Am Schlusse steht denn noch folgender Satz, der den Edelsinn des Herrn Kähler in glühenden Farben malt: „Wenn Sie in Ihren weiteren Kritiken und Aeußerungen gegen die Lombardische Schule nun Stellung nehmen sollten, werde ich in einer Flugschrift gegen Sie vorgehen."

Zu diesem schönen Bekenntnisse konnte sich nur ein Vertreter der modernen skrupellosen Geldwirtschaft aufschwingen, dem es unter Umständen gar nicht darauf ankommt, einen armen Teufel moralisch um die Ecke zu bringen, wenn ihm nur sein eigener Wunsch und Wille erfüllt wird. Das Gericht hat nun festgestellt, daß zwar Mathes' Kritik in vielen Fällen scharf und geeignet gewesen sei, die davon betroffenen Künstler zappelig zu machen, daß Mathes aber durchaus sachlich zu urteilen pflege. Dies Beiwort komme auch der Besprechung der Oper des Herrn Kähler jun. zu, ja, die Besprechung erscheine sogar im Wortlaute eher zu milde als zu scharf! Weiter wurde festgestellt, daß Herr Kähler sen. dem Intendanten Willy Stuhlfeld zur Aufführung der Oper seines Sohnes für drei Abende eine Mindesteinnahme garantiert habe!! Die in dem Briefe gemachten Vorwürfe konnten in keiner Weise bewiesen werden. In die Enge getrieben, bot der Beklagte Kähler sen. einen Vergleich an, auf den Mathes auf Zureden des Vorsitzenden schließlich einging, um nicht gehässig zu erscheinen. Wir haben dazu folgendes zu erklären: Unseres Erachtens hätte Herr Mathes sich auf keinen Fall auf den Vergleich einlassen dürfen. Hier galt es, durch ein richterliches Urteil vor aller Oeffentlichkeit traurige Zustände unseres Theaterbetriebes beleuchten zu lassen. Wohin sollen wir kommen, wenn ein beliebiger reicher Mann eine Bühne kaufen kann, um das Werk eines Verwandten oder Proteges zur Aufführung bringen zu lassen, das rein nur durch seine künstlerischen Qualitäten niemals das Licht der Rampen erblicken würde? Wohin soll es führen, wenn derselbe Herr Jemanden mit geifernden Worten beschimpft, der sich über ein solches Werk keinen blauen Dunst vormachen läßt, sondern seine Meinung, wozu ihn sein Amt verpflichtet, offen und ehrlich und unter Wahrung der gebotenen Formen ausspricht? Was will denn die lumpige Bezahlung der Gerichtskosten, die Herr Kähler sen. übernommen hat, besagen? Die werden lachend bezahlt: „Wir haben es ja, dank der Hochkonjunktur!" Es gibt doch, soviel wir wissen, einen Nötigungsparagraphen: weshalb wurde der hier nicht beigezogen? Herr Kähler sen. hat Herrn Mathes zwingen wollen, seine Kritik zu widerrufen. Und dies unter Androhung, die wirtschaftliche Existenz von Herrn Mathes im Weigerungsfalle zu vernichten. Ja, ist denn das nicht Nötigung im schlimmsten Sinne, eine Nötigung verwerflicher Art deshalb, weil Herr Kähler offenbar auf die Vermögensverhältnisse des Herrn Mathes spekulierte, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht ganz so gut sind wie die des Herrn Zigarettenfabrikdirektors. Und dann Herr Stuhlfeld? Wir glauben, daß die Nürnberger Stadtverwaltung alle Veranlassung hat, die Tätigkeit dieses Herrn recht sorgfältig unter die Lupe zu nehmen: ein Theaterbetrieb, wie er durch Stuhlfelds Verhalten in diesem Falle sichtbar geworden ist, würde, zum Prinzipe erhoben, unsere gesamte Theaterkultur vernichten. Wir fragen aber weiter: Nimmt sich der Theaterkultur-Bund nicht dieses zum Himmel schreienden Falles an? Gehört die Verfolgung und rücksichtslose Ausschlachtung des Falles Kähler nicht auch zu den Aufgaben des Verbandes zum Schutze des geistigen Eigentumes? Wir meinen insofern, als es, wenn Kompagniegeschäfte à la Kähler-Stuhlfeld weiter um sich greifen, unseren notleidenden schaffenden Bühnenkünstlern noch viel schwerer als bisher werden wird, sich aufgeführt zu sehen: das ist aber doch am Ende das Ziel ihres Schaffens, wenigstens wenn die Sache nüchternen Auges betrachtet wird. So wie die Dinge in diesem Falle liegen, muß man sagen, daß auch in dem hier berührten traurigen Falle das sittliche Niveau des modernen Schiebertumes triumphiert: das Geld entscheidet, der künstlerisch-kulturelle Standpunkt wird ausgeschaltet. Dagegen kann nicht energisch genug Front gemacht werden.

W. N.

Kurt Beilschmidt: „Der schlaue Amor".

Uraufführung im Neuen Theater zu Leipzig.

Der schlaue Amor, Komische Oper in einem Akt von Kurt Beilschmidt, kam als einzige Uraufführung der gegenwärtigen, ihrem Ende sich zuneigenden Opernspielzeit gerade noch kurz vor Toresschluß heraus. Das vom Komponisten selbst verfaßte Textbuch, anfangs reichlich locker und erst gegen Ende stärker zusammengefügt, hat einen zwar harmlosen aber doch ganz niedlichen Spaß zum Vorwurf: Zwei Werber für die Armee Friedrich Wilhelm I. kommen in ein kleines Dorf, finden hier in dem Schäfer Florentin ein Objekt, das ihnen wert erscheint gepreßt zu werden, haben aber die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Denn Liane, eine junge Gärtnerin, liebt den Schäfer und weiß sowohl ihn, der halb und halb die Neigung spürt, in Militärdienst zu treten, als auch die beiden Werber zu überlisten, so daß sie ihren Geliebten behält, die beiden Werber aber mit einer tüchtigen Tracht Prügel davongejagt werden.

Die Musik zu diesem Textbuch ist sauber und anständig gearbeitet. Ihre Vorzüge sind Sangbarkeit und Einfachheit der reizvollen und ansprechenden Melodik. Aber sie klebt zu sehr am Orchester, um sich frei entfalten zu können. Trotzdem das grobe Geschütz fehlt, wirkt die Instrumentation dickflüssig. Das liegt einesteils an der Bevorzugung der Bläser, die zudem häufig genug die Singstimmen decken und anderenteils an dem Filigran der Begleitung. An diesem Zuviel sind schon so oft die Werke der heiteren Muse gescheitert, daß man sich nur immer wieder wundern kann, wie wenig aus den Fehlern anderer gelernt wird. Es ist scheinbar eine Naturnotwendigkeit, das Lehrgeld aus der eigenen Tasche zu bezahlen.

Die Vorstellung machte mit den Damen Cl. Hansen-Schultheß (Liane), E. Merklein und den Herren Lißmann (Florentin), Elchner, Kaposi und Laßner unter der beschwingten musikalischen Leitung von Alfred Szendrei einen recht guten Eindruck. Schade, daß sich Karl Schäffer beim Stellen der Bühnenbilder vergaloppiert hatte: lebende Sträucher wirken neben gemalten immer stillos.

Bernhard Egg.

Händel-Opernfestspiele in Göttingen.

Unter welchen Umständen Händels englische Opernproduktion aus dem Verfall des englischen Theaters und dem Abblühen der Oper Alessandro Scarlattis im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts emporwuchs, das schildert fesselnd und anschaulich Friedrich Chrysander im zweiten Bande seiner grundlegenden Händel-Biographie. Da wurde um 1720 in London von wohlhabenden Kreisen eine Opernakademie errichtet, nicht allein aus Kunstbegeisterung, sondern mehr noch aus spekulativem Interesse. Und Händel, der anfänglich mit italienischen Kollegen Arbeit und Ehren der Leitung des Instituts zu teilen hatte, wurde als Opernkomponist innerhalb weniger Jahre unumschränkter Alleinherrscher auf diesem Boden, von dem aus seine dramatischen Meisterwerke bald Weltruhm genossen.

In Deutschland schlief man indessen selig, und während einmal Mozart und Gluck, hundert Jahre später aber in noch größerem Maßstabe Wagners Musikdramen die Gemüter erregten und die Opern-

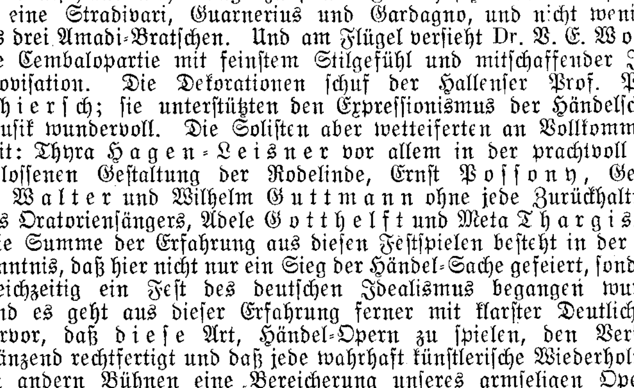
bühnen mehr und mehr für sich in Anspruch nahmen, wurden Händels Opern völlig vergessen und lebten nur für die Kenner in der Gesamtausgabe der „Deutschen Händel-Gesellschaft“ wieder auf. Endlich aber, zweihundert Jahre nach ihren Londoner Uraufführungen, wurden von deutschen Idealisten zwei Meisterwerke Händels, die Oper „Otto und Theophano“ und „Rodelinde“, in Göttingen zur deutschen Uraufführung gebracht. Wir verdanken diese Tat dem „Göttinger Universitätsbund“ und vor allem der Initiative des Kunsthistorikers Dr. Oskar Hagen, der die Opern von Grund auf textlich und musikalisch für die Bühne neu bearbeitete, wobei er unter voller Wahrung des Stiles nach den für das Theater einzig maßgebenden Gesetzen des dramatischen Affekts und der Wirkung zu Werk ging. Und der große Erfolg der vorjährigen Uraufführung der Rodelinde gab ihm, als dem Gesamtleiter der Festspiele, den Mut, auf dem eingeschlagenen Wege weiterzugehen. So erlebten wir nun zum zweiten Male die durch Otto und Theophano erweiterten Händel-Opernfestspiele, die alle Erwartungen weit übertrafen und den Veranstaltern und Mitwirkenden reiche Ehren eintrugen.

Den Aufführungen ging ein sehr lebendiger Vortrag des Leipziger Musikhistorikers Prof. Hermann Abert vorauf, der ein Bild von dem Dramatiker Händel entwarf und es lebhaft begrüßte, daß die starke Welle der heutigen Bach-, Gluck-, Mozart-Renaissance nun auch Händel erreicht habe. In wenigen wesentlichen Zügen stellte er die Gefühlsdramatik der Händelschen Oper der Charakterdramatik der Oper seit Mozart gegenüber. Wir sehen nicht so sehr Charaktere und ihre Handlungen, als vielmehr lebendige Symbole für Gemütsaffekte. Die Oper Händels verstehen heißt: sich auf dieses Wesentliche einstellen. Es ist ja in vieler Beziehung ähnlich wie in der Oper Glucks.

Und doch: wer wachen Auges die Göttinger Aufführungen sah, wird in beiden Opern viele Ansätze zum modernen Musikdrama entdeckt haben, die in der neuen Bearbeitung erst in das rechte Licht gerückt sind. — Die Handlung in Otto und Theophano, deren Urtext von Händels speziellem Librettisten Nicola Haym stammt, hat zum Gegenstand die Vermählung des Sachsenkaisers Otto II. mit der byzantinischen Prinzessin Theophano (um 972 n. Chr.), sowie den Kampf des jungen Kaisers mit dem Kronprätendenten Adalbert um Krone und Gemahlin. In Rodelinde aber gibt das Fideliomotiv der Gattentreue drei Aufzüge von stärksten Gegensätzen her, die im musikalischen Ausdruck mit elementarer Gewalt sich offenbaren. In beiden Opern bietet die Neubearbeitung starke dramatische Auftritte wie ariose und lyrische Momente von ungeheurer Wirkung, die freilich nicht zuletzt Resultat der mit vorbildlichem Eifer betriebenen Vorbereitung ist. Einige Arien von unvergänglicher musikalischer Schönheit heben sich in beiden Opern besonders hervor, und gelegentlich erhebt sich die Musik zu feierlichster Pracht, so am Schluß des letzten Aktes von Otto und Theophano, der an packender Großartigkeit jeden höchsten Vergleich in der Geschichte der Oper aushält. Wer es in solchen Augenblicken nicht spürt, daß Händel geborener Dramatiker war, dem ist freilich nicht zu helfen. Herr Kretzschmar aber und alle, die mit ihm die Aufführungen Händelscher Opern für unmöglich halten, mögen sich doch einmal die Göttinger Festspiele, die auch im nächsten Jahre wiederkehren werden, ansehen! Freilich: es sind keine wissenschaftlichen Aufführungen, sondern Theaterdarbietungen, bei denen (um ein Beispiel zu nennen) die Seccorezitative durchaus flott begleitet werden.

Das Orchester setzt sich aus musikalisch hochgebildeten Dilettanten zusammen, die nur in den Bläsern von Musikern des Stadttheaters unterstützt werden. Wenn dies — unter Oskar Hagens Leitung — ein Dilettantenorchester ist, so brauchen wir um die Orchesterkunst in Deutschland nicht bange zu sein! Freilich sitzen an den Pulten je eine Stradivari, Guarnerius und Gardagno, und nicht weniger als drei Amadi-Bratschen. Und am Flügel versieht Dr. V. E. Wolff die Cembalopartie mit feinstem Stilgefühl und mitschaffender Improvisation. Die Dekorationen schuf der Hallenser Prof. Paul Thiersch; sie unterstützten den Expressionismus der Händelschen Musik wundervoll. Die Solisten aber wetteiferten an Vollkommenheit: Thyra Hagen-Leisner vor allem in der prachtvoll geschlossenen Gestaltung der Rodelinde, Ernst Possony, Georg A. Walter und Wilhelm Guttmann ohne jede Zurückhaltung des Oratoriensängers, Adele Gotthelft und Meta Thargis. — Die Summe der Erfahrung aus diesen Festspielen besteht in der Erkenntnis, daß hier nicht nur ein Sieg der Händel-Sache gefeiert, sondern gleichzeitig ein Fest des deutschen Idealismus begangen wurde. Und es geht aus dieser Erfahrung ferner mit klarster Deutlichkeit hervor, daß diese Art, Händel-Opern zu spielen, den Versuch glänzend rechtfertigt und daß jede wahrhaft künstlerische Wiederholung an andern Bühnen eine Bereicherung unseres armseligen Opernbetriebes bedeuten würde.

Hans Tessmer.



Bochumer Bruckner-Tage.

Städtischer Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg, der großzügige Organisator unseres Musiklebens, welcher uns im Verlauf des letzten Konzertwinters schon mit einer weit über Bochums Mauern bekanntgewordenen Beethoven-Feier und sechs zeitgenössischen Symphonieabenden beglückte, scheute neuerdings keine Mühen, die städtischen musikalischen Veranstaltungen unter erstmaliger Mitwirkung eines Teils der führenden Bochumer Chöre in eine Bruckner-Woche ausklingen zu lassen. Damit aber hat er sich um die Pflege der verschiedenartigen Schöpfungen des einsamen neubeethovenschen Geistes ein bleibendes Verdienst erworben. Den glänzenden Auftakt brachte eine kammermusikalische Morgenfeier. Das Münchener Streichquartett (Szanto, Saupe, Haas, Disclez) führte im Verein mit F. Geistfeld (Bochum) zu dem selbst in Musikzentren sehr selten gespielten „Intermezzo“, einem nachgelassenen Streichquintettsatz, und dem großen Quintett in F dur. Zwischen beiden tonedel und seelisch vertieft wiedergegebenen Kompositionen sprach Schulz-Dornburg über das Leben und Schaffen Bruckners, damit dem Hörer einen klaren Einblick in die Geistes- und Gefühlswelt des österreichischen Meisters gebend. Der Stuttgarter Musikgelehrte Dr. Karl Grunsky erweiterte das gezeichnete Bild in zwei Einführungsabenden, welche dem Vortragsprogramm der Volkshochschule eingegliedert waren. Eine volkstümliche Analyse der IV., VII., VIII. und IX. Symphonie wurde durch geschickte Beispielauswahl am Klavier wirksam unterstützt. Besondere Freude bereitete die zusammenhängende Wiedergabe der IV. und VIII. Symphonie nach Dr. Grunskys handschriftlicher Bearbeitung ihres Stoffes an zwei Klavieren. Die Aufzeichnungen, welche durch den Vortragenden und Gerard Bunck (Dortmund) in meisterlicher Ausfeilung des thematischen Gewebes zum Klingen gebracht wurden, erregten Bewunderung wegen der feinfühlig nach dem Prinzip der Kreuzung durchgeführten Verteilung der melodischen Linien auf beide Instrumente. Die Vortragsfolge der vier Hauptkonzerte, die sämtlich in dem (wenigstens was die Orchesterbühne betrifft) dekorativ zum Kunsttempel hergerichteten Schützenhof stattfanden, leiteten zwei a cappella-Männerchöre Bruckners, die wegen ihrer harmonischen Klippen gern im Archiv belassen werden, ein. Hier hatte sich die Sängervereinigung unter ihrem Chormeister Geyr an die Ausdeutung gewagt. „Der Abendhimmel“, welcher wegen seiner schweren Modulationsstellen, ungewohnten Vorhalte, Durchgänge und Disharmonien nur von absolut sicheren Chorstimmen gesungen werden kann, geriet untadelig. „Um Mitternacht“ weit mehr orchestral, als für die menschliche Stimme gedacht, kam trotz höchster Anspannung nicht ohne Fehl heraus. Während der folgenden Abende bot der Lehrergesangverein (Gemischter Chor) unter Konrad Sarrazins anfeuernder Leitung mit Empfindung, lebendig durchfühltem Ausdruck und edelster Stimmabwägung weitere zwei a cappella-Schöpfungen (Pange lingua und „Vexilla regis“). Die reine Intonation der auf Bach und Wagner fußenden Kompositionen wollte namentlich in der letzten Verszeile des Vexilla regis außergewöhnlich viel besagen. Als Fehlgriff erwies sich indessen trotz großen Fleißes die Wiedergabe des „Ecce sacerdos magnus“. Daß Emil Peeters die Orgelstimmen in Ermangelung der Instrumentenkönigin für Bläserbesetzung umschreiben mußte, diente dem Geist der Schöpfung nicht, denn die Begleitung war zu hart und die maßlosen Sopran-Intervallsprünge taten ein Uebriges, den Eindruck des ernsten Satzes zu verflachen. Der Musikverein brachte unter Musikdirektor Arno Schützes strebsamer Führung Bruckners f moll-Messe zu Gehör, deren tiefempfundene Musik in solcher Ausführung ihren Eindruck nicht verfehlte. Das Kyrie, Benedictus und Agnus Dei waren von einer Schönheit und Innigkeit des Ausdrucks zugleich, während die Fugen- und Polyphoniesätze in den anderen Teilen durch die gesteigerte Dramatik alle Hörer in ihren Bann zogen. Das Soloquartett Henny Wolf, W. Wolter-Pieper, H. Kühlborn und E. Schmidt-Carlem) befriedigte, wenn auch nicht stimmlich gleichwertig. Henny Wolfs strahlender Sopran siegte. Das auf 90 Mann verstärkte städtische Orchester errang sich höchstes Lob mit der Darbietung der IV., VII. und VIII. Symphonie. Während der Wiedergabe dieser dankbar melodischen, meisterlich kontrapunktisch gesetzten, von Metallbläsersonnenklarheit übergossenen Werke verband Rudolf Schulz-Dornburg und seinen tatenfrohen Instrumentalkörper neben straffster Disziplin jenes starke seelische Mitschwingen, das die Tonwelt in glücklicher Stunde des Nachschaffens gebären soll.

Während des fünften Konzerts, das der Bruckner-Feier einen würdigen Abschluß gab, lauschten wohl 3000 Hörer in Andacht den Klängen der gewaltigen IX. Symphonie und des Tedeums. Das monumentale symphonische Werk, welches im Eingang bald feierlich düster schwermütige Stimmungen auslöst, bald durch kirchliche Weisen das Dämonische der Furcht zu bannen sucht, im unheimlich spukhaften Scherzo mit jagenden Figuren und klopfenden Paukenrhythmen gefangen hält und während des Adagios dem sehnsuchtsvollen Charakter der Tristanmusik nahekommt, fand in dem ausdeutenden Orchester ein willfähriges Instrument, das alle Absichten des Tondichters edel herausstellte. Da Kapellmeister Schulz-Dornburg mit größter Konzentration und Beherrschung des Stoffes den Dirigentenstab führte, gerieten die Höhepunkte machtvoll und namentlich das heikle schnelle Scherzotrio virtuos. Den wundersam harmonisierten Bläser-

stellen aber war ausdrucksvoller Atem eigen. Das im zweiten Teil gesungene Tedeum wurde von einem aus Mitgliedern der Bochumer Kirchenchöre und des Brenscheder Männergesangvereins „Liederfreund" zusammengestellten, etwa 500 Köpfe zählenden Vokalkörper geboten. Es erstand beschwingt im Tempo, dynamisch kühn gesteigert, aber auch sorgfältig auf zartere Momente abgestimmt. Schulz-Dornburgs zähen Uebungseifer und seiner suggestiv wirkenden Führerschaft war eine einheitliche Leistung zu danken. Bei der bis zum dreigestrichenen C vorgesehenen Sopranstimmlage wird in der Wiedergabe des Werkes meist ein gewisses Hemmnis zutage treten. Das darf indessen kein Grund sein, hart zu richten. Als die gewaltigen Schlußharmonien des Tedeums verrauscht waren, gab es Bravorufe, Blumenspenden und Beifall die Fülle. Diese Ehrenbezeigungen galten in erster Linie Schulz-Dornburg, der bescheiden genug war, den Dank auch auf das treffliche Soloquartett (Henny Wolf, Käthe Schellhase-Thomas, Karl Schröder und Eugen Schmidt-Carlen), das ideale Orchester und den Massenchor zu übertragen.

Die Ausführenden wurden von den zahlreich zusammengeströmten dankbaren Zuhörern (unter denen man eine ganze Anzahl auswärtiger Dirigenten und Musikkunstverständiger erblickte) enthusiastisch gefeiert.

Max Voigt.

Musikbriefe

Dresden. (Ein deutscher Chor in Holland.) Mit seiner kürzlich unternommenen Hollandfahrt hat der Dresdner Kreuzchor, zum zweitenmal in seiner 700jährigen Geschichte, seinen Flug über die Grenzen Deutschlands genommen und sich — wie schon im Vorjahre in Schweden — einen großen, ja glänzenden Erfolg ersungen. Seine Aufführungen haben in der holländischen Oeffentlichkeit zugleich zu lebhaften Kundgebungen für die deutsche Kunst und ihre Vertreter geführt. Diesen Eindruck erhält man, wenn man die Berichte über die 9 Konzerte liest, die unter Otto Richter in Amsterdam, Rotterdam, dem Haag, Utrecht, Leyden, Arnheim, Amersfort und Zeist stattfanden, und deren reicher Ertrag der Fürsorge für deutsche Ferienkinder in Holland zugeflossen ist. Die ersten Kritiker Hollands spenden dem deutschen Chore lebhafte Anerkennung. So schreibt u. a. H. Rutters im Amsterdamer „Algemeenen Handelsblad": „Was dieser Chor leistet, ist nicht nur das Ergebnis von mehrjährigem Unterricht und Studium. Hier klingt eine jahrhundertalte Kultur eines Volkes, dem Verlangen nach Schönheit und Neigung zur Mystik im Blute liegt, eines Volkes, das Gebrochenheit und Begeisterung, Schuldbewußtsein und Vertrauen auch ausgedrückt, auch symbolisiert haben will in Linie, Farbe und Ton, eines Volkes, das seine Musik hat bewahren können als einen Trost auch in den Zeiten des Unglücks. Denn nie hat Deutschland einen reicheren Schatz von wahrer, edler Volksmusik gesammelt, als während der Unglückszeiten des Dreißigjährigen Krieges. Und wer weiß, was es jetzt in dieser Zeit der Demütigung wieder sammeln wird für die Zukunft! Nur solch ein Volk, das in der Musik auch etwas anderes erblickt, als einen für das Leben entbehrlichen Luxusartikel, kann einen Chor, wie den der Alumnen der Dresdner Kreuzschule, pflegen. Und ist es nicht für uns Holländer beschämend, diesen Knabengesang zu hören, so ergreifend durch innere Reinheit und Unschuld, so klar wie Kristall? Was können wir dem gegenüberstellen? Es war ein außerordentlicher Abend voll unvergeßlicher Eindrücke! Mögen diese Eindrücke auch hier Frucht tragen. Denn wenn wir auch die deutsche Kultur in dieser Beziehung nicht erreichen können, so können wie doch, was wir versäumt haben, durch dieses Beispiel angeregt, nachzuholen versuchen." — „Het Vaderland" schreibt: „Nur in Deutschland ist solch ein Chor möglich, nur dort eine solche Konzentration edler ernster Kultur, eine an stete Uebung sich anschließende jahrhundertelange Tradition." Das „Utrechtsch Dagblad", gewiß kein deutschfreundliches Blatt, aber sagt: „Etwas so Außerordentliches hat man selten gehört. Wir behalten ein dankbares Gefühl an etwas ganz Besonderes, an ein religiöses Wunder, das über uns kam, als der letzte Dämmerglanz des untergehenden Abends in Dunkel zerfloß. Die Dresdner bleiben uns unvergeßlich!" Dem Arnheimer Konzert wohnte der Prinz-Gemahl der Niederlande bei, der sich alle Kruzianer, auch die kleinsten, vorstellen ließ. Die Königin Wilhelmine war durch den Kommissar der Provinz Gelderland, Exzellenz van Citters, vertreten. Bei dem Empfange des Chores auf der deutschen Gesandschaft im Haag hielt Dr. Rosen (der jetzige Außenminister) eine herzliche Ansprache, die mit den Worten schloß: „Wo man so singt und wo Schüler so erzogen werden, da ist die Hoffnung auf Deutschlands Zukunft noch nicht verloren!" In den Saalkonzerten hielten Universitätsprofessor Dr. Thierry, Stadtrat Dr. Eringuard, Bürgermeister Baron van Tuyll und andere Holländer warme Begrüßungsansprachen. Selbst in der Utrechter Kathedrale fehlte eine solche Begrüßung nicht. In Leyden überreichte man dem Dirigenten Prof. Richter einen großen Strauß holländischer Nationalblumen und ein Etui mit altholländischen Silberlöffeln, in Deventer einen Lorbeerkranz mit den Dresdner Stadtfarben. Auch Bernhard Pfannstiehl, dem Dresdner Orgelvirtuosen, der in den Kirchenaufführungen mitwirkte, wurden besondere Ehrungen zuteil, desgleichen dem jungen Pianisten des Kreuzchores, Heinr. Bergzog. Die Vorsitzende des Niederländischen „Central Comités voor Vacantie-Kinderen uit Duitschland", das den Kreuzchor nach Holland eingeladen hatte, hielt eine begeisterte Ansprache, in der hervorgehoben wurde, daß der Chor und durch ihn die deutsche Kunst den Weg zu den Herzen unzähliger Niederländer gefunden habe.

P.

*

Düsseldorf. Der Städtische Musikverein hatte in der vorweihnachtlichen Hälfte mit dem Beethoven-Fest den Höhepunkt vorweggenommen. In einem Bach'schen Kantatenabend hob sich die Erlebnisstufe noch einmal zu schöner Höhe, um mit Händels Simson würdig auszuklingen. Das Januarkonzert war Liszt gewidmet. Hubert Flohr meisterte mit seiner unheimlichen Technik das fesch (! D. Schr.) hingeworfene Es dur-Konzert, Prof. K. Panzner gab mit der Faust-Symphonie das Großformat eines mit Klangmassen spielenden Dirigenten. Daß ihm die gedanklich geschichtete Architektonik des Faust-Satzes besser geriet als der Gretchen-Mittelsatz mit seinen versonnenen Flöten ist Veranlagung. Ueber dem wahrhaft diabolischen Gelächter des Mephisto-Satzes vergaß man bald jeden Einwand. In dem Kantatenabend siegte G. Walters (Berlin) objektive und doch warme Kultivierung Bachscher Zeichnung auf der ganzen Linie. Zur Erweckung des individuellen Lebens dieser Vielstimmigkeit konnte Toni Debüsers geschmackvoll behandelter Alt mehr Festigkeit in der Führung mitbringen. Ebenso vermißte man in den Eckchören „Es erhob sich ein Streit" und „Nun ist das Heil" die lapidare Selbstverständlichkeit des Thematischen, so wuchtig und überzeugend auch der Chor seinem Meister folgte. Mit zwei Erstaufführungen erschöpfte sich die Fortschrittstendenz dieses Instituts. Prof. Busch versuchte in das Violinkonzert Regers Licht zu bringen. Viel Dämmerig-Ungehobenes an musikalischem Wert ist da verwoben, eine bunte Fülle in den Farben alter Glasmalereien, das Grundbild ist mehr zu ahnen als zu sehen. Buschs eigene Variationen über ein Mozartsches Thema bestanden durch saubere, geschmackvolle Abwandlungen in der gefährlichen Nachbarschaft in Ehren. Von dem gemischten Karfreitagskonzert — es spielten außermusikalische Einflüsse und Allzumenschliches hinein — sei geschwiegen. Man bestimme eine Passion als eisernen Bestand dieses menschlichsten aller Tage und wird für alle Zeiten ähnlicher Zufälle enthoben sein. — Größer war die Zahl der Neuerscheinungen in den 12 Orchesterkonzerten unter Panzners Leitung. Die Grenze jenseits „Tonalien" wurde dabei nie überschritten, ohne daß damit dokumentiert werden soll, das Interesse der Düsseldorfer höre bei Bruckner auf. Es sei auch nicht verschwiegen, daß mancher Musikfreund diese Lücke schmerzlich feststellte. Zumal der Ausfall von Strawinskys Feuerwerk und Regers Suite im alten Stil fand lebhaftes Bedauern bei allen Anti-Spengleranern, die nicht die Musik in unsern radikalen Formzertrümmerern suchen, aber des Genies hoffen, das aus unzulänglichen Vorarbeiten das Formwerk unseres Zeitgehaltes gestaltet. — Symphonische Variationen für Orgel und kleines Orchester von G. Bunk zeigten ein Mitteltalent, das das Orgelinstrument virtuoser zu handhaben versteht als die phantasiereiche Kunstform der Variation. Unser verstorbener Altmeister Buths verstand sich auf seinen Klavierstil besser. Sein Klavierkonzert — W. König war ihm ein vorzüglicher Anwalt — steht in engster Nachbarschaft mit seinem Streichquartett in d moll. Beide frisch, spontan, formgewandt und ohne gedankliche Hemmungen seiner Spätwerke. In herberen Bahnen bewegt sich E. Herolds Klavierkonzert von E. Potthoff (Elberfeld) etwas akademisch, aber klar interpretiert. Es fügt sich nicht alles zum schön gegliederten Bau, ein Zwiespalt, den selbst Mahlers zum Höchsten strebender Wille nicht überwand. In den gemäßigten Formen der I. Symphonie zeigen sich die typischen Charakterzüge: fanatische Energie zum Metaphysischen, die nie das Ausfalltor aus irdischer Enge findet, naturgebundene Primitivität des thematischen Grundgerippes schließt sich nicht zur Einheit, die Summe der Mittel deutet nicht die Ausdehnungskraft der Motivkeime. Ewald Straeßers Symphonie II bleibt in bescheideneren Grenzen und erfreut durch persönlich angelegte Melodik und aparte Variationen. Daß Panzner den ganzen Zyklus mit Bruckners schwungvoll hingelegter c moll-Symphonie schloß, sei ihm besonders hoch angerechnet. — Zu den bekannten und bewährten Instrumentalvereinigungen: Rhein. Trio (K. Klein, Cello; J. Klein, Geige; W. König, Klavier), Rheinisches Streichquartett (Gumpert I., Cronenberg II., Borwitzke, Barth) Triovereinigung (Cosmann, Geige; Ludwig, Cello; Flohr, Klavier), die mit gediegener Kunst aufwarteten, trat die Städt. Kammermusikvereinigung (Thomann I., Schlüter II., Berthold, Bratsche, K. Klein, Cello). Als Erstaufführung brachten sie ein Streichtrio in fis moll von Hans Ebert, ein gutklingendes Opus, eine schöne, empfehlenswerte Bereicherung der sparsam bedachten Literatur. — Die Mozart-Gemeinde sammelte ihre zahlreichen Mitglieder zu mancher Veranstaltung, eine stimmungsvolle Beethoven-Feier zum Todestag des Großen verdient besondere Anerkennung. Von den heimischen Kräften betätigten sich in erfolgreichen Solistenabenden Hubert Flohr, W. Hülser, T. Kreiten, Irmg. Hasper-Suter, Lisb. Leutz-Thomsen, Klavier; Gesang: Anne Marie Leuzberg, Hed. Kritzler u. a., Grete Eweler, Geige. Auswärtige Sterne am Pianisten- und Vokalhimmel blieben auch nicht aus. Der bewunderungswerte, langvermißte Eisenberger Fischer, Friedberg, Bertram und das Ehepaar Kwast mit einem interessanten Busoni für 2 Klaviere, Variationen über einen Bachschen Choral. Vergessen werden dürfen auch die Meisterquartette Rosé,

Klingler nicht. Ein Wagner-Abend des Lehrergesangvereins mit der Abendmahlsszene und dem Liebesmahl fand reichen Zuspruch (Prof. Senff). Zum Schlusse sei der Westdeutschen Madrigalvereinigung (v. Helden) gedacht, auch Dr. Bagiers musikalische Vorlesungen in der Kunstakademie über die Romantik, gedrängt und doch tief in spannender Form sollen nicht ungenannt bleiben. Wo der Musikbetrieb noch enden soll, wer will die Prognose stellen. E. S.

*

Hamburg. Unter allen Künstlern haben bei uns über Winter wohl keine so sehr das Wort gehabt, wie die Pianisten, selbst die Sangesbeflissenen nicht, wenn man hier alles, was mittelmäßig, als nicht wiegend nicht mitzählt. Namentlich zu nennen braucht man nur Edwin Fischer, Eisner, Lambrino, Friedberg, Otto Rebbert, Georg Bertram, Günther Homann und Edmund Schmid, die man längst zu schätzen weiß; Heinrich v. Wesdehlen lernte man diesmal besser würdigen als bisher; bedeutend war Kerschbaumer. Giesekings Ruhm, der sehr viel Modernes spielte, braucht man nichts Neues hinzuzufügen, ebensowenig bei Mitja Nikisch; auch er hatte dem Modernen einen Platz eingeräumt, worunter eine Sonate von Scriabine so qualvoll und steinerweichend war, daß man die sich im Publikum bemerkbar machende ungeduldige Unruhe sehr wohl verstand. Wäre ein weniger wohlerzogenes Publikum beisammen gewesen, hätte es sicher einiges Zischen abgesetzt, wie es leider und völlig unberechtigterweise bei Busoni im dritten Brecher-Konzert geschah. Busoni hat ja in überwältigendem Nachschaffensdrange an Mozarts Es dur-Konzert kaum eine Note unangetastet gelassen; aber ich bezweifle, daß die öffentliche Ungezogenheit Mozart gegolten hätte statt einer billig angebrachten Sensation, da man sich Mozarts doch sonst nicht so annimmt. Busoni war trotzdem ein Ereignis von ganz besonderer Art, und wen die unerhörte Art seines wunderbaren Klavierspiels davon nicht überzeugt, den wird Kunst wohl überhaupt kaum zu einigem Nachdenken anregen. Busoni spielte dann noch seine Indianische Fantasie über Themen der Rothäute, die der musikalischen Erfindungskraft der Indianer übrigens ein recht gutes Zeugnis ausstellt, und Brecher brachte — außer der Jupiter-Symphonie und Strauß' Eulenspiegel — noch drei Stücke aus Busonis Brautmahl-Suite, ein Tonwerk nicht ohne ganz besondere Reize, durch die die moderne Musik-fast Hoffnungen auf ihre Zukunft erwecken könnte. Im zweiten Brecher-Konzert mit der Romantischen Symphonie Bruckners und den Ouvertüren zur Entführung und zu Manfred hörten wir Lotte Lahmann, die aber in der Arie der Susanne und der großen Ozean-Arie aus Oberon allgemein enttäuschte. Uebrigens in beiden Fällen eine sehr feine und gutgemeinte Programmzusammenstellung, die aber doch an die Aufnahmefähigkeit der Hörer ziemlich starke Anforderungen stellte. Um aber auf die Pianisten zurückzukommen: da gab Hans Herrmanns zwei von Hofkapellmeister Robert Laugs geleitete Konzerte mit je einer Ouvertüre (Wagner: Faust und Weber: Oberon) und je drei Klavierkonzerten, nämlich: Liszt Concerto pathétique, Strauß' Burleske, Sinding Des dur und Beethoven G dur, Liapounow es moll und Tschaikowsky. Also auch hier zu viel des Guten, hier allerdings mehr in Betreff der Selbstzumutung. Herrmanns ist ganz ohne Zweifel ein ausgezeichneter Klavierspieler; aber zwischen Qualitätsspiel und Quantitätsspiel liegt in der Regel doch ein gewisser Unterschied; weniger wäre hier also eigentlich mehr gewesen. In einem Tschaikowsky-Konzert für die Hamburg-Altonaer Bankbeamten stand neben dem ausgezeichneten Walter Armbrust, dem die Symphonie pathétique und die Ouvertüre 1812 überwältigend gelangen, Wera Schapira mit dem schon oft von ihr gehörten b moll-Konzert; trotzdem nicht alles ganz genau „klappte", glaube ich doch, daß man gerade dies Konzert heute von niemand anders lieber hören wird, als von ihr. Im dritten Pollak-Konzert mit der Eroica und der Ouvertüre König Stephan spielte Edwin Fischer Beethovens drittes Klavierkonzert in musikalischer Meisterschaft — ein Genuß ganz besonderer Art, ohne den obigen dagegen herabsetzen zu wollen. Busoni, Schapira, Fischer — drei Vertreter dreier einander getrennt gegenüberstehender Klavierklassen, für die jeder in seiner Art als unvergleichlicher Repräsentant erscheint; höchstens die von Fischer vertretene Klasse mag noch andere Götter neben ihm dulden lassen, denkt man an Josef Pembaur, der im VII. Philharmonischen „leider nur", wie man sagte, im Orchester das Klavier bei Stamitz' Symphonie D dur und Händels Concerto grosso X bediente. Diesem gewählten Programm von ancien-Musik fügte sich Philipp Emanuel Bachs frische Symphonie G dur und Johann Sebastians zweite Suite umrahmend ein. Im 4. Symphoniekonzert (Eibenschütz) mit Tschaikowskys Fünfter spielte Leonid Kreutzer das zweite Klavierkonzert von Rachmaninoff; machte es auch schon seine Kunst zum vollendeten Genusse, so erscheint auch dies Tonwerk selbst von einer Art, die seine Vernachlässigung schwer begreiflich erscheinen läßt; sicher ist es viel schöner, als das häufiger gespielte dritte Konzert desselben Komponisten. Uebrigens gab es an diesem Abend eine Orchesterneuheit: Variationen von Emil Bohnka, die der Komponist selbst leitete, — einmal eine moderne Komposition von erfreulicher Art, voller Einfälle, Musik und Empfindung. Das fünfte dieser Konzerte, ein Brahms-Abend, prachtvoll inspiriert, brachte die I. Symphonie, die Akademische, und von Bandler und Sakom das unter diesen Händen zum erlesensten Genuß werdende Doppelkonzert; das sechste dann Beethovens Neunte Symphonie. Von den Pianisten muß ich noch die hochbegabte Elsa Rauschenbusch nennen und die bedeutende Else Gipser, die sich nach langer Pause wieder hören ließ; von Sangeskünstlern die reizende May Fiedler in einem Konzert des Cäcilienvereins; zwei Liederabende von Richard Schubert — davon einer auf Veranlassung des Bayreuther Bundes — mit für gefeierte Tenöre üblichem Verlauf; einen Balladenabend von Alfons Schützendorf, bei dem zwei neue Balladen von Emil Mattiesen gesondertes Interesse in Anspruch nehmen dürfen, vor allem Bürgers berühmte „Lenore" — auch für den Sänger eine Kolossalleistung —, die in der Vertonung außerordentlich packend getroffen ist. Elma Schnuhr erweckte als Liedsängerin wiederum sehr vorteilhafte Eindrücke, und auf besonders hoher Warte in dieser Beziehung steht Maria Olszewska (vom Hamburger Stadttheater). Schon im dritten Konzert Alfred Sittards, das zum Entzücken aller Musikfreunde Verdis Requiem brachte und zu den stürmischsten Ehrungen des Dirigenten Veranlassung gab, behauptete sie sich so glänzend neben der stets bedeutenden Käthe Neugebauer-Ravoth, daß von ihrer Sanges- wie Gestaltungskunst ganz überraschende Eindrücke ausgingen; Josef Groenen und Anton Kohmann bewährten sich als die männliche Hälfte dieses nahezu vollkommenen Quartetts. Will man noch einiges über Geiger hören, unter denen die ganz Großen allerdings fehlen, so muß ich wohl Georg Kuhlenkampf-Post zuerst nennen, der unter den Berufenen ein Auserwählter werden zu wollen scheint; ein wenig überschüssiges Temperament beeinträchtigt die einheitlich-künstlerische Wirkung wohl bisweilen noch, dennoch ist es die hohe künstlerische Auffassung, die sich eines so ungemein schönen Tones, einer so hochentwickelten Technik bedienen kann, die uns des Künstlers Leistungen so wertvoll und zwingend macht. Auch Jani Szanto ist heute ein vollendeter Künstler, dessen ungemein weicher, zärtlicher Ton selbst bei dem strengen Bach von anziehendster Wirkung war. Die hier schon vorteilhaft bekannte Hertha Kahn überzeugte an einem Geigenabend abermals



Die Grabdenkmäler von Johann Strauß (Vater) und Lanner auf dem Döblinger Friedhof.

von einer temperamentvollen, aber vortrefflich in künstlerische Gesetze gebrachten Künstlerschaft, ganz besonders mit der berühmten Sonate Cäsar Francks und einem Mozart-Konzert. Maximilian Hennig schnitt weniger gut ab; für öffentliche solistische Wirksamkeit fehlt ihm doch noch sehr vieles. Zu Sonatenabenden hatten sich Edmund Schmid und Szigeti vereinigt, Max Menge und Josef Pembaur und die beiden ausgezeichneten Interpreten moderner Musik, Gieseking und die Meistergeigerin Erika Besserer. In ihrem Programm stand neben Cyrill Scotts nicht bedeutender C dur- und Josef Marx' A dur-Sonate, die musikalisch und als künstlerisch geschlossener, einheitlicher Bau am eingänglichsten wirkte, Korngolds G dur-Sonate Op. 6, die ungemein weitgespannte Anforderungen an Spieler und Hörer stellt. Korngold, der jetzt als Dirigent vorläufig seiner eigenen Werke an unserer Oper tätig ist, wurde im Saal entdeckt und stürmisch gefeiert. Er hat sich die Herzen der nüchternen Hamburger im Sturme errungen, und das will für einen Komponisten viel sagen. Noch immer ist seine Tote Stadt als musikalische Meisteroper Tagesgespräch, noch immer sind ihre äußerlichen Auswirkungen derart, daß sie ständig nur ausverkaufte Häuser sieht. Auch Korngolds Einakter: Ring des Polykrates und Violanta wurden wieder neu in den Spielplan aufgenommen, neu besetzt in den Rollen der Violanta und Laura. Die Violanta, künstlerisch und musikalisch hinter dem heiteren Ring bekanntlich zurückstehend, gewann ungemein durch die fabelhafte dramatische Meisterleistung Frl. Münchows; Aida Montes gab die Laura gesanglich entzückend, schauspielerisch blieb sie hinter ihrer Partnerin Rose Ader (Lieschen) jedoch zurück, was aber ein Fehler der szenischen Entwicklung und des Textes sein mag. Ungemein blendend war Schubert als Alfonso — kurz, das Ganze eine Aufführung, die beweist, daß unser Stadttheater, was seinen künstlerischen Stab betrifft, seit langem nicht mehr so auf der Höhe war, wie gegenwärtig. Leider mißbraucht man dies unschätzbare Kapital zugunsten eines Spielplans, der an künstlerischer Einheitlichkeit arm, an Enttäuschungen reich zu sein pflegt.

Bertha Witt.

Jena. Das musikalische Leben nach Weihnachten bot ein sehr reiches und buntes Bild. Universitätsmusikdirektor Volkmann veranstaltete in sechs Kammermusikkonzerten eine Aufführung von Beethovens sämtlichen Sonaten für Klavier und Violine, Klavier und Violoncello, sowie der Klaviertrios. (Ausführende: W. Davisson und Prof. Klengel, Leipzig, Volkmann.) Klengel feierte Triumphe mit den Sonaten Op. 102 Nr. 1 und 2 und Op. 69; letztere spielte er auswendig, weil — die Noten vergessen waren. Davisson erzielte die besten Erfolge mit der Kreutzer-Sonate und der G dur Op. 96. Volkmanns Wirken am Klavier verband sich mit dem Spiel der beiden Partner zu einem abgerundeten Ganzen. In den Akademischen Konzerten kam für Jena erstmalig die Romantische Symphonie von Bruckner zur Aufführung (Dirigent: Volkmann); Hans Bassermann (Berlin) spielte das Violinkonzert Op. 77 von Brahms in hervorragend schöner Wiedergabe. Zwei künstlerisch außerordentlich hochstehende Konzerte bescherte das Klingler-Quartett, aus deren Programm das cis moll-Quartett Op. 131 von Beethoven besonders erwähnt sei, welches mit letzter Vollendung gespielt wurde. — Mit dem Philharmonischen Chor veranstaltete Volkmann eine gutgelungene Aufführung der Johannes-Passion, die durch kurz zuvor erfolgende Absagen einiger Solisten etwas gefährdet schien. Guten Erfolg hatten als Solisten Ruth Arndt (Berlin, Alt), der Tenorist Ludwig Ruge (Sondershausen), vor allem der prächtige Bassist Sidney Biden (Berlin). Die Sopranpartie sang Rosa Walter (Berlin), für die Rolle des Petrus und Pilatus war in letzter Stunde Rudolf Gmür (Weimar) eingesprungen. — Am Karfreitag gab der Jenaer Männergesangverein (ca. 200 Sänger) ein Kirchenkonzert unter Volkmanns Leitung, in dem eine Reihe von Liedern (z. T. Bearbeitungen) von Bach, Krieger, Graun („Auferstehn"), Schubert („Sanktus" aus der deutschen Messe) gesungen wurden. Volkmann selbst spielte die Choralfantasie „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und eine Kanzone Es dur von Reger und bewies aufs neue seine Befähigung als Reger-Interpret. — Die Konzerte des Konservatoriums (Direktor: Prof. Eickemeyer) brachten einen Liederabend, in dem sich die Altistin Hilde Ellger (Berlin) als ausgezeichnete Künstlerin vorstellte. Mit hoher dramatischer Gestaltungskraft sang sie u. a. Schuberts „Doppelgänger", Lieder von H. Wolf und Mahler trugen ihr großen Erfolg ein. Der zweite Abend ließ Brahms' (Trio H dur) und Tschaikowsky (Trio a moll) zu Worte kommen, im Trio spielten Wollgandt (Leipzig), Klengel und Eickemeyer; Klengel spielte außerdem eine Cellosuite eigener Komposition. Großen Erfolg hatte ein „volkstümlicher Beethoven-Abend", in dem Eickemeyer die Sonaten Op. 13, Op. 26, Op. 27 Nr. 2 und Op. 57 spielte. Als Solist trat er ferner auf mit der h moll-Sonate und dem A dur-Konzert von Liszt. Der Künstler, der als Liszt-Interpret besonders geschätzt wird, spielte diese Werke mit technischer Meisterschaft und einem von gründlichstem Studium und reifen Erfassen des geistigen Gehalts zeugenden Vortrag. Im letzten Konzert stellte sich Hilde Knopf, die von Prof. Eickemeyer ausgebildet ist, als vielversprechende Pianistin vor. Sie spielte mit Eickemeyer die Mozart-Variationen von Reger und das e moll-Konzert von Liszt. Kammersänger Schmidt (Berlin) sang „Dichterliebe" von Schumann und einige Lieder von Brahms. — Einige Male gastierte die Weimarer Staatskapelle unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Karl Leonhardt; bemerkenswert ist eine Aufführung der IX. Symphonie von Bruckner. Mit dem Schachtebeck-Quartett (Leipzig) sang Maria Schultz-Birch (Weimar) Arien und Lieder von Caldara, Händel und Krieger im Rahmen eines historischen Kammermusikabends. Interesse und Anerkennung fand ein Kompositionsabend des Unterzeichneten (Solistin: Tilde Noether-Wagus, Weimar, Sopran). Am 10. und 11. Mai fanden ein Kirchenkonzert und ein Kammermusikabend zum Gedächtnis Max Regers statt. Volkmann spielte die Fantasie Op. 27 über „Eine feste Burg" und einige Orgelstücke. Zur Aufführung kam sodann die Kantate „Vom Himmel hoch da komm ich her"; Edgar Wollgandt und der Bratschist Karl Hermann (Leipzig) spielten Solostücke für Violine bezw. Bratsche und Orgel. Ihre ausgezeichnete Künstlerschaft bewies sich auch im Kammermusikabend, wo sie mit dem Flötisten des Gewandhausorchesters Oskar Fischer (der als Solist Stücke aus der Suite a moll Op. 103 ausgezeichnet spielte) die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche Op. 77 b in vollendeter Weise zur Wiedergabe brachten. Walburg-Emma Schick (Mannheim) sang eine Reihe von Liedern, darunter einige aus der frühesten Schaffenszeit Regers. Die gewaltigste Leistung waren zweifellos die von der Pianistin Margarete v. Mikusch (München) gespielten „Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach" Op. 81. Sie spielte dies Werk vollkommen auswendig und mit einer grandiosen Gestaltung, die das Tiefste miterleben ließ. In einem am selben Tage im Reger-Haus veranstalteten Hauskonzert spielten Wollgandt und Volkmann die Sonate für Violine und Klavier e moll Op. 122 und Volkmann als Solist einige Klavierstücke (Humoresken, aus dem „Tagebuch" und den „Träumen am Kamin").

Heinrich Funk.

Kunst und Künstler

— Die Frage der Wiedereinführung Bachscher Musik in den Gottesdienst bildet immer wieder einen Gegenstand eingehender Erörterung. Auf der diesjährigen Hauptversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft in Hamburg hat sie Prof. Dr. Schneider (Breslau) abermals behandelt. Im Verlaufe einer Kontroverse darüber hat nun der Breslauer Gelehrte seine Stellung, wie wir in den L. N. N. lesen, so fixiert: „Schon beim 7. Deutschen Bach-Fest in Wien 1914 habe ich erklärt, daß die Bachsche Kirchenkantate in unserem gegen früher wesentlich gekürzten protestantischen Gottesdienst nicht mehr möglich ist. (Selbst in der Leipziger Thomaskirche pflegen heute in der Regel nur Teile von Bach-Kantaten im Gottesdienst aufgeführt zu werden.) Damit habe ich aber durchaus nicht „schwerste Bedenken gegen die Wiedereinführung Bachscher Musik in den Gottesdienst" erhoben, denn die Bachkantate als solche ist keineswegs dasselbe wie Bachsche Musik im allgemeinen. Ich wandte und wende mich lediglich, und wohl nicht mit Unrecht, gegen eine Wiedereinführung der großen Kirchenkantate in den für sie jetzt zeitlich zu kurz gewordenen Gottesdienst. Ich wende mich ferner mit Entschiedenheit gegen die leider immer mehr Mode werdende Aufführung von Bachschen Kirchenkantaten im weltlichen Konzertsaal, denn die Kirchenkantate gehört, wenn sie als Kunstwerk nicht in ein falsches Licht gerückt werden soll, in die Kirche, und zwar in das Kirchenkonzert, nicht in den allsonntäglichen Gottesdienst; was nicht ausschließt, sie in besondere große Festgottesdienste gelegentlich einzugliedern." — Durchaus richtig ist, daß die Kantaten nicht in den modernen Konzertsaal gehören, wo sie unter Umständen zu Paradestücken für Pultvirtuosen herabgewürdigt werden. Wo also sollen sie gehört werden? Natürlich in der Kirche und nur in der Kirche. Daß es unter den Pfarrern amusische Köpfe übelster Art gibt, die sich mit Händen und Füßen dagegen wehren, ist unbestreitbar. Man muß dafür sorgen, daß die Verhältnisse stärker als diese Herren werden. Einer allgemeinen Einführung der Kantaten in den Gottesdienst werden sich freilich unüberwindbare Schwierigkeiten in den Weg stellen. Wo aber die Dinge günstig liegen, gute Chöre vorhanden sind, die von gebildeten Musikern (dies ist eine Hauptsache!) geleitet werden, da sollte der Widerstand gegen die Nutzbarmachung der Kantaten für den Gottesdienst endlich aufgegeben werden. Das von der Geistlichkeit zu bringende Opfer würde ohne Frage dem Gottesdienste wie dem Kirchenbesuche zugute kommen.

— Mit seiner kürzlich unternommenen Hollandfahrt hat sich der Dresdner Kreuzchor großen Erfolg errungen. Seine Aufführungen haben in der holländischen Oeffentlichkeit zu starken Kundgebungen für die deutsche Kunst geführt.

— Eine Weber-Feier wird in den Tagen vom 25. September bis 3. Oktober vom Sächsischen Künstlerhilfsbunde in Dresden veranstaltet werden. Neben Aufführungen von Freischütz, Euryanthe, Oberon, Preziosa und Abu Hassan sollen des Meisters wenig bekannte Messen in Es und G dur in der katholischen Hofkirche zu Gehör kommen.

— Die Mozarteums-Mitteilungen (begründet von R. Lewicki und herausgegeben von Dr. E. K. Blüml (Mozarteums-Verlag in Salzburg) haben mit der Veröffentlichung von Heft 2—3 (3. Jahrg. Februar-Mai) ihr Erscheinen leider eingestellt, eine beklagenswerte Folge der finanziellen Notlage des Mozarteums, das nicht mehr in der Lage war, die zur Aufrechthaltung der Mitteilungen erforderliche lächerlich kleine Summe von 35 000 Kr. weiter aufzubringen. Für das noch ausstehende 4. Heft will das Mozarteum Ersatz bieten. Ob sich denn kein einziger „anständiger" Mensch unter den Schiebern und Kriegsgewinnlern finden ließe, der die Bagatelle stiften würde? Die Wut steigt unsereinem in Kopf und Faust, wenn man bedenkt, was diese Herrschaften Tag für Tag verprassen, während die geistigen Bestrebungen immer ärgere Not leiden. Heft 2—3 bringt wieder wertvolle Arbeiten. So spricht Blüml über Anne Maria Schindler-Lange, Gustav Gugitz stellt eine bis jetzt (wie so viele andere) falsch gedeutete Briefstelle bei Mozart eingehend richtig, Lewicki handelt von Mozarts erster Geige.

— Die Sächsischen Staatstheater werden in Zukunft wieder unter einem Intendanten, die Oper wieder unter einem bald zu berufenden Generalmusikdirektor stehen. Das bedingt die Aufgabe der bisher von Scheidemantel innegehabten Stelle eines Operndirektors. Die durch diese Neuordnung vollzogene Rückkehr zum alten System kann mit Genugtuung begrüßt werden.

— Die Kölner Konzertdirektion veranstaltet im nächsten Winter mit hervorragenden Solisten zwölf Meisterdirigenten-Konzerte, für die bis jetzt verpflichtet sind: Hans Pfitzner, Bruno Walter, Peter Raabe, H. H. Wetzler, W. Furtwängler, Otto Lohse, M. v. Schillings, Fritz Busch, Gustav Brecher, Max Fiedler.

— Der Tonika-Do-Bund, E. V., Verein für musikalische Erziehung, veranstaltete in Hannover eine „Tagung für musikalische Gemeinschaftsarbeit" mit dem Grundgedanken, Mittel und Wege zu finden, die musikalische Kultur zu erneuern und zu vertiefen, und zu diesem Ziele außer der Schuljugend besonders auch die jugendlichen Erwachsenen heranzuziehen, bei denen die Schule

bisher noch das Nötige auf diesem Gebiete versäumt hat, und die doch den Trieb haben, sich musikalisch betätigen zu wollen, also vor allem die kein Instrument spielende Jugend aus einfachen Kreisen. M. Leo (Berlin) sprach über die Tonika-Do-Methode. Kinder aus Kursen von Hundoegger bewiesen mit Sicherheit den Erfolg ihrer musikalischen Erziehung. Dann sprach Hilmar Höckner (Freiburg i. Br.) über „musikalische Gemeinschaftsarbeit". Sein Hauptziel ist Erziehung zum bewußten Musikerleben an Stelle reinen Musikgenießens. Chor- und Kammermusikvorträge von Tonika-Do-Schülern rahmten seinen Vortrag ein. Am Schluß der Tagung führten Kinder aus Tonika-Do-Kursen K. Reineckes Märchenoper von den „Teufelchen auf der Himmelswiese" auf.

— Prof. Moritz Vogel in Leipzig feierte seinen 75. Geburtstag Er ist mehr als 50 Jahre lang auf dem Gebiet der Kirchen- und Schulmusik in Leipzig tätig gewesen und hat sich auch durch Bearbeitungen und Sammlungen von Gesangs- und Instrumentalmusik für Kirche, Schule und Haus sehr erfolgreich betätigt. Als Komponist ist Vogel mit Werken für Solo- und Chorgesang, für Klavier, Violine und Orgel an die Oeffentlichkeit getreten Seine Schrift „Ueber Pflege und Schonung der Kinderstimme" ist sehr beachtenswert. Moritz Vogel, geboren 1846 in Sorgau, war zuerst im Schuldienste tätig, ging aber bald zur Musik über, die er am Leipziger Konservatorium studierte.

— Chormusikdirektor Max Krause ist nach 24jähriger, höchst erfolgreicher Tätigkeit aus dem Verbande der Städtischen Theater in Leipzig ausgeschieden und in den Ruhestand getreten.

— In München wurden ernannt: zum ordentlichen Professor an der Akademie Anna Bahr-Mildenburg, zu außerordentlichen Professoren: Dr. W. Courvoisier, H. C. Schmid und E. Riemann; zu Studienräten: Dr. R. Mayer-Gschrey, G. Knauer, Dr. H. Knappe und R. Schmid.

— Die Erben August Strindbergs haben dem Kölner Komponisten und Lektor für Musik an der Bonner Universität Erich Anders die Vertonung des Märchens „Schwanenweiß" als Oper übertragen.

— Eine Violinsonate Op. 56 von Paul Graener, deren Uraufführung in Leipzig mit großem Beifall aufgenommen wurde, erscheint wie sein Streichquartett Op. 54 im Verlage von Bote & Bock. In Vorbereitung befindlich ist dort auch ein Cello-Konzert Op. 5 von Watermann.

— Kantor Bruno Leipold in Schmalkalden hat ein Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel „Jesus Nazarenus" (4 Teile: Geburt, Leben, Sterben, Auferstehung) vollendet.

— Musikdirektor K. Bienert (Klavier) und Frau A. Bienert-Boserup (Konzertsängerin) konzertierten mit großem Erfolg in Baden-Baden und Bad Nauheim mit nordischen Komponistenabenden. Die Künstler sind diesen Sommer für mehrere Konzerte nach Dänemark verpflichtet worden.

— Die Darmstädter Pianistin Luise Mock hatte mit dem Schnurrbusch Quartett bei der Wiedergabe von Regers Klavierquartett in d moll starken Erfolg. Auch als Interpretin von Beethovens c moll-Konzert in einem Konzerte des Landestheaterorchesters in Darmstadt wurde die hochbegabte Künstlerin lebhaft gefeiert.

— Der Berliner Tenorist Valentin Ludwig ist für die Monate Juli-August 1921 zu einer mehrwöchigen Konzertreise durch Schweden verpflichtet worden.

— Hans Steiner, bisher Kapellmeister an der Metropolitan-Oper in Neuyork, wurde zum Leiter des Opernchores am Leipziger Stadttheater berufen.

— Auf dem Friedhof zu Olsberg fand eine Gedächtnisfeier für den verstorbenen Dr. K. Storck statt, bei der das von Ernst Müller geschaffene Denkmal für den hochgeschätzten Schriftsteller enthüllt wurde.

— Die bekannte Stuttgarter Pianistin Frau Hel. Lang-Luther hatte in Berlin, Hannover, München starken Erfolg mit einem Chopin-Abende. Die Künstlerin wurde von Kapellmeister v. Roeßlin für Mannheim, von Fritz Busch für Stuttgart verpflichtet.

— Joseph Mann von der Berliner Staatsoper ist für einige Jahre zu mehrwöchigen Gastspielen als erster deutscher Künstler nach dem Kriege an das Metropolitan Opera-House in Neuyork verpflichtet worden.

— Der Leipziger Opern- und Konzertsänger Oskar Laßner wurde als Lehrer für Sologesang an das Leipziger Konservatorium berufen.

— Sophie Wolf, mit Beginn der kommenden Spielzeit erste Heroine an der Bochum-Duisburger Oper, wurde als Vertreterin der hochdramatischen Wagner-Partien für die vierwöchentlichen deutschen Opernfestspiele in Barcelona verpflichtet.

— Kapellmeister Hans Stieber (Halle a. S.), welcher mit seiner Oper „Der Sonnenstürmer" neulich in Chemnitz wohlverdienten, glänzenden Erfolg fand, arbeitet an einem neuen Bühnenwerk, betitelt „Heilig Land". Die groß angelegte Operndichtung hat drei Aufzüge und ist bereits vollendet. Wie der „Sonnenstürmer" ist auch diese Dichtung reich an Symbolik und philosophischer Mystik.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— In Krefeld verstarb der als Komponist von Männerchören bekannte Matthieu Müller im Alter von 73 Jahren.

— In Baden bei Wien ist die ehemalige Hofopern- und Kammersängerin Frau Ellen Forster-Brandt im Alter von kaum 56 Jahren verstorben.

Erst- und Neuaufführungen

— Ernst Viebig hat eine Oper „Quatembernacht" geschrieben. Die Dichtung stammt von seiner Mutter, Klara Viebig. Das Werk soll in Aachen seine Uraufführung finden.

— Für die Spielzeit 1921/22 ist vom Mannheimer Nationaltheater zur Uraufführung „Pulcinella" von Igor Strawinsky angenommen worden, als örtliche Erstaufführungen wurden erworben: „Die Vögel" von Braunfels, Berlioz' „Beatrice und Benedikt", Aubers „Das eherne Pferd" und Verdis „Don Carlos". Außerdem findet ein Mozart-Festspielzyklus statt.

— „Varuna", Oper in zwei Akten von Richard Stiebitz und „Tanz der Maja", Oper in einem Akt von Kurt Stiebitz, sind vom Göttinger Stadttheater (Direktion Werner) erworben worden. Die Opern gelangen Anfang Januar nächsten Jahres zur Uraufführung.

— Im Bochumer Stadttheater erlebte Emil Peeters Musik zum Kaufmann von Venedig ihre erfolgreiche Uraufführung.

— Die am Münchener Nationaltheater uraufgeführte Märchen-Pantomime „Der Zaubergeiger" von Dr. Hans Grimm wurde von der Intendanz der Staatsoper in Berlin zur Aufführung erworben. Der Komponist arbeitet zurzeit an einer dreiaktigen Oper, die er noch heuer zu vollenden hofft.

— Das Gran Teatro Liceo in Barcelona hat die Opern „Rosenkavalier" und „Salome" von Richard Strauß zur Aufführung in italienischer Sprache für die kommende Winterspielzeit erworben. Desselben Meisters Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann" wird ihre Erstaufführung am 3. November durch die Halle Concerte Society in Manchester erleben. Ferner stehen Aufführungen der Orchestersuite in Nordamerika, Spanien, Skandinavien, Schweiz und Rumänien bevor.

— In Mezières fand die Uraufführung der Musik des Zürichers Arthur Honegger zu René Morax' König David statt, eine ganz aus modernem französischem Musikgeiste geborene Schöpfung.

— Von dem in Köln lebenden Komponisten Dr. Hermann Unger werden in der nächsten Spielzeit Orchester- und Chorwerke zur Erstaufführung gelangen in: Wien, Berlin, Frankfurt, Köln, Duisburg, Dortmund, Essen, Düsseldorf, Krefeld, Bochum, Oldenburg und Aachen. Unger hat außerdem — einer Anregung des Dichters Hugo von Hofmannsthal folgend — dessen dramatische Dichtung „Der Tor und der Tod" mit einer Bühnenmusik für Kammerorchester versehen.

— Die Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli in Leipzig brachte in ihrem Sommerkonzert zwei Uraufführungen zu Gehör. Die bedeutendere der beiden Neuheiten war der Zyklus „Heimat" von Hugo Kaun, die wirkungsvollere das Chorwerk „Deutschlands Not" des blinden Leipziger Tonkünstlers Hermann Kögler. Der Zyklus „Heimat" setzt sich aus vierzehn Gesängen auf Texte verschiedener Dichter zusammen und ist in vier Unterabteilungen mit den Ueberschriften: Jugend, Liebe, In der Fremde und Rückkehr gegliedert, die der Komponist für Männerchor, Alt- und Baritonsolo mit Begleitung des Klaviers vertont hat. Die wertvollsten Teile des Werkes sind die Chöre, während die Solo- und Zwiegesänge mit Ausnahme des ergreifenden Altsolos „Die alte Frau" nicht ganz auf der sonst von Hugo Kaun erreichten Höhe stehen. Von großem Klangreiz ist die den Text geschickt untermalende und ausdeutende Klavierbegleitung. — Die Verse des Gedichtes „Deutschlands Not" mit ihrem zornigen Schmerz und ihrer tiefen Trauer um Deutschlands Schmach stammen von Franz Thierfelder und eignen sich vorzüglich für die musikalische Einkleidung. Hermann Kögler ist dem dankbaren Vorwurf bis auf die beiden etwas abfallenden Schlußstrophen vollauf gerecht geworden und hat leistungsfähigen Chören ein wirkungsvolles Stück beschert. — Die Aufführung der beiden Werke durch die Pauliner unter Leitung von Prof. Fr. Brandes und Meta Jung-Steinbrück und Rudolf Bockelmann als Solisten war gut. Bernhard Egg.

— Die soeben erschienenen Programme des Städtischen Musikvereins in Düsseldorf und der Orchesterkonzerte sehen unter anderem folgende Erstaufführungen vor: W. v. Baußnern: Das hohe Lied vom Leben und Sterben, Mahler: Dritte Symphonie; Bruckner: 5. Symphonie; Büttner: 2. Symphonie; Schmidt: 2. Symphonie; Strauß: Musik zu „Bürger als Edelmann"; Anders: „Der Beter" (Sprechstimme mit Orchester) und Weihen des Lebens (drei Gesänge für Altsolo); Morik: Burleske für Orchester; Henning: Symphonische Suite; Klein: Sibirien, Ouvertüre; Dohnanyi: Klavierkonzert, ebenso eins von Kreiten (Düsseldorf). Weiter sind zu erwähnen: Strauß: Alpensymphonie; Mahler: Kinder-Totenlieder und Lieder eines fahrenden Gesellen; Reger: An die Hoffnung; Bruckner: 7. Symphonie; Kahnt: Sturmlied für gem. Chor. An Solokräften sind gewonnen worden: Professor H. Lafont und Laura Helbling-Lafont, Dr. Moser, Paul Madsen, Edith v. Voigtländer, Frl. E. Hoffmann. — Der voraussichtliche Spielplan der Oper umfaßt unter anderem: Sekles: Die Hochzeit des Faun (Uraufführung); Korngold: Die tote Stadt; Schreker: Der ferne Klang; Tschaikowsky Eugen Onegin; Donizetti: Don Pasquale (Bierbaum-Kleefeld).

— Der „Männergesangverein Heidelberg" unter Michel Rühl brachte eine Folge altdeutscher Volkslieder für Männerchor, Solostimmen und Orchester „Vom Lieben und Leiden" von Paul Gies (Heidelberg) in der Bearbeitung mit Klavier, und vor kurzem zwei Lieder aus dieser Folge in der Originalfassung mit dem Städtischen Orchester zur Uraufführung.

— Eine Orlando di Lasso-Feier (geb. 1521 in Mons) veranstaltete mit glänzendem künstlerischen Erfolge in Halle a. S. der altberühmte Stadtsingechor (Leitung: Chordirektor Karl Klanert). Es kamen von dem Meister, dem bedeutendsten Zeitgenossen Palestrinas, einige kürzere Chorsätze und als Hauptstück der fünfstimmige Bußpsalm „Miserere mei Deus" zu Gehör. Dies letztere Werk mit seiner reichen Polyphonie und seiner mächtigen Ausdehnung gehört bekanntlich mit zu dem Schwierigsten, was die Musica sacra für a cappella-Gesang aufzuweisen hat. Chor und Dirigent zeigten in Auffassung und Durchführung der Aufgaben ihr Können im hellsten Lichte. Ergänzend traten zum Programm Orgelstücke von J. P. Sweelinck, einem Schüler Lassos, stilistisch rein vorgetragen von dem Organisten der Marktkirche Oskar Rebling. K. W.

— In Wien ist die Uraufführung einer „Symphonischen Fantasie" Hans Gáls durch die Philharmoniker unter Weingartners Leitung vorgesehen.

Vermischte Nachrichten

— (Neuregelung des Privatmusikunterrichts.) Im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung waren kürzlich die Fachvertreter der Musikpädagogen und Tonkünstler zu amtlichen Beratungen geladen. Kultusminister Dr. Becker eröffnete die Tagung und wies auf die Bedeutung der Musikerziehung im deutschen Volke hin und sprach die Absicht der Regierung aus, gemeinsam mit den Fachverbänden eine Neuregelung aller Fragen der Privatmusikerziehung vorzunehmen. Prof Leo Kestenberg hielt ein ausführliches Fachreferat, während Arnold Ebel als Vertreter der „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" die Wünsche und Forderungen des Musikerstandes darlegte. Nach eingehenden Beratungen wurde die Arbeit nach den festgelegten Richtlinien einer Kommission überwiesen, für die in Vorschlag gebracht wurden: Prof. Fr. E. Koch, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Karl Thiel, Arnold Ebel, Robert Robitschek, Karl Holtschneider, Otto Nikitits, Maria Leo, Walther Kühn und Artur Jahn.

— Da eine abermalige Erhöhung des Schulgeldes an der Berliner Hochschule für Musik in Aussicht genommen ist, wendet sich die Studentenschaft mit folgendem Aufrufe an die Oeffentlichkeit: „Nachdem erst kürzlich eine hundertprozentige Erhöhung des Schulgeldes erfolgt war, fordert der Staat nochmals von uns eine hundertprozentige (!) Erhöhung. Trotz Protestes der gesamten Studentenschaft verharrt der Minister auf seinem Standpunkt. Es dürfte allgemein bekannt sein, daß Musik nicht gerade die Reichsten studieren. Für viele von uns bedeutet eine Erhöhung des Schulgeldes um das Doppelte das Aufgeben des Studiums. Der Staat anderseits würde durch diese Erhöhung die für ihn ganz geringe Summe von etwa 150 000 Mk. gewinnen." — Der Aufruf ist durchaus berechtigt und verdient, überall beachtet zu werden. „Freie Bahn dem Tüchtigen" wurde verheißen. Daß die Tüchtigen aber nur unter den Söhnen von Kriegsgewinnlern und Schiebern zu suchen sind, glauben wir nicht. Gewiß ist der Staat in Not, aber er hat auch die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, die Kunstausübung nicht unmöglich zu machen.

— Der Komponist Robert Stolz in Wien darf als Oberfoxtrotteler bezeichnet werden: Die Einnahmen aus seinem Salome-Foxtrott haben ihm, wie berichtet wird, bis jetzt etwa 4 Millionen Mark gebracht oder 32 Millionen Kronen. Und da behaupten immer noch manche Leute, das Komponieren sei kein einträgliches Geschäft....

— Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg verschickt seinen 8. Jahresbericht, der die kunstkulturellen Ziele des verdienten Vereins betont und das Hamburger Bach-Fest dieses Sommers, dessen Vorbereitung die Arbeit eines großen Teiles des Jahres 1920/21 bildete, einbezieht. Trotz der Ungunst der Zeit ist die materielle Lage relativ erträglich (größere Gaben wurden öfter gespendet), künstlerisch ist sie durchaus erfreulich. Leiter des St. Michaelis-Kirchenchors ist Alfred Sittard.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Komponist, der sich in der Beilage dieses Heftes unseren Lesern zum ersten Male vorstellt, Dr. Otto Chmel, stammt aus der grünen Steiermark. Seine Jugend- und Studienjahre verbrachte er in Graz. Nach längerer Wirksamkeit in Prag siedelte Chmel nach Kaiserslautern über, wo er jetzt als geschätzter Lehrer tätig ist. Vorgeschrittene Violinspieler, die ihr Repertoire um eine gehaltvolle Zugabe bereichern wollen, mögen nicht vor den fünf ♭ der anscheinend fernliegenden Tonart Des dur zurückschrecken, denn das Tonstück durcheilt alle möglichen Tonarten und wendet sich alsbald violinmäßigen Tonarten zu. Es soll wie eine Erinnerung flüchtig vorüberhuschen. Noch kein Geiger, der der „Ricordanza" näher trat, hat es bereut, sich in dieses Stück versenkt zu haben. Bei der Uraufführung in Baden-Baden wurde die „Ricordanza" vom Publikum mit stürmischem Beifall aufgenommen und von der Kritik glänzend begutachtet.

Schluß des Blattes am 21. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 11. August, des nächsten Heftes am 25. August.

Neue Musikalien.

Spätere Besprechung vorbehalten.

Bücher.

Fetzer, Thusnelde: Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. 7 Mk. Cotta, Stuttgart-Berlin.

Galston, Gottfr.: Studienbuch (1. Heft). 9 Mk. Halbreiter, München.

Eberhardt, Siegfr.: Paganinis Geigenhaltung. Fürstner, Berlin.

Hindemith, P.: Zwei Opern-Einakter. Kokoschka-Blei: Mörder, Hoffnung der Frauen; Das Nusch-Nuschi. Stramm: Sancta Susanna. Schotts Söhne, Mainz.

Krehl, Stephan: Harmonielehre I. Vorbereitung, Darstellung und Verbindung der konsonierenden Hauptakkorde der Tonart. II. Darstellung u. Verbindung der dissonierenden Akkorde. III. Die Modulation je 2.10 Mk. Vereinigung wissenschaftl. Verleger, Berlin und Leipzig.

Brunck, Const.: Der ideale Gesangston. 2 Mk. Meistersinger-Verlag, Nürnberg.

Scheffler, Karl: Die Melodie. 12 Mk. Cassirer, Berlin.

Marie v. Bülow: „Hans v. Bülows Leben, dargestellt aus seinen Briefen", brosch. 20 Mk., geb. 26 Mk., zuzügl. 20 % Sortimentszuschlag. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hillman, Adolf: Chopin. Wahlström & Widstrand, Stockholm.

Martienssen, Franziska: Die echte Gesangkunst. Geh. 6.50 Mk., geb. 10 Mk. Behrs Verlag, Berlin-Steglitz.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 22

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 9.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 32.—, im übrigen Ausland Mark 52.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Ueber den realen Empfindungsgehalt der Musik.

Von Emil Petschnig (Wien).

Veranlassung zu nachfolgenden Ausführungen gab die gründliche Lektüre von Paul Moos' „Moderne Musikästhetik in Deutschland", eines bereits älteren Werkes, das jedoch durch die darin gebotene bequeme historische Uebersicht der im 19. Jahrhunderte auf diesem Gebiete aufgetauchten, in z. T. heute schwer auftreibbaren Büchern niedergelegten Systeme und Meinungen unstreitig seine großen Verdienste hat. Allein die vom idealistischen Standpunkte des Verfassers aus an denselben geübte Kritik reizt vielfach zum Widerspruch, so daß sein Wert ein noch weit größerer wäre, bliebe diese sich überall vordrängende persönliche Ansicht aus dem Spiele und begnügte sich der Autor mit einer bloß referierenden Darstellung der einzelnen Aesthetiken (worunter ich übrigens diejenige E. T. A. Hoffmanns, sicher eines Eingeweihten, schmerzlich vermißte), die dem Leser eine unbeeinflußte, selbständige Stellungnahme zu ihnen ermöglichen würde.

Es ist nämlich zweifellos, daß alle diese gedanklichen Abstraktionen, ähnlich den verschiedenen philosophischen Weltanschauungen, mehr oder weniger einseitig sind, daß sie gemäß den Anlagen und dadurch bedingten Vorlieben ihrer Urheber den Gegenstand stets nur von einem Blickpunkte aus: dieser vom rein mathematisch-formalen, jener vom bloß dynamischen, ein dritter von dem der Bewegung usf. betrachten, der ihnen dann die anderen Komponenten der musikalischen Wirkung verbirgt. Wodurch wohl die Erkenntnis der einzelnen am Aufbau des Endeffektes beteiligten Faktoren bedeutend gefördert wird, ohne daß aber diese Spezialstudien restlose Aufklärung bringen, auf alle vorkommenden Fälle (außer bei logischer Gewaltanwendung) passen könnten. Eine wirklich lückenlose Musikästhetik hätte daher die Ergebnisse aller bisherigen und etwa noch zu gewärtigenden Untersuchungen in eine höhere Einheit zu verschmelzen, wie in der heutigen Naturwissenschaft tausende und tausende Einzelbeobachtungen nur dazu dienen, aus ihnen ein allgemein gültiges Prinzip abzuleiten. Und eben die in den jüngsten Jahrzehnten erheblich emporgekommene Physiologie und Psychologie scheint mir berufen, in das infolge bisher zumeist nur spekulativ betriebenen Denkens noch immer bestehende vielfache Dunkel der Musikästhetik Licht zu bringen, vor allem dadurch, daß man über dieses Thema auch den Komponisten befragt, zu Worte kommen läßt, der doch am eigenen Leibe das Werden eines Kunstwerkes spürt. Bei einiger Beobachtungsgabe und Aufmerksamkeit — wenn auch nicht gerade im Zustande der Ekstase, so doch beim Zergliedern des abgelaufenen — würde er wohl fähig sein, Auskunft zu geben über die gewiß ungemein verwickelten Vorgänge dieses musikpsychotischen Geschehens, über die verschiedenen Phasen desselben, über seine Ursachen, die dabei mitspielenden zahlreichen zartesten un-, halb- und ganzbewußten Gefühls- und Ideenassoziationen, die sich dann auf den Schallwellen dem Hörer mitteilen und in ihm gleiche oder verwandte Stimmungen auslösen.

Von einer solchen Ansicht über das Zustandekommen musikalischer Wirkungen will nun Moos in seinem an die bloß wortjonglierende Scholastik des Mittelalters gemahnenden idealistischen (wo jedes „Ideal" hier auf Erden unaufhörlich Lügen gestraft wird!) Aesthetizismus nichts wissen, sagt er doch gelegentlich seiner Polemik gegen Lazarus, daß „der Komponist nicht sein reales Gefühl in den Tönen niederlegt"; daher rufe die Musik nicht unmittelbar reale Gefühle hervor, sondern, wie alle Kunst, „ästhetische Scheingefühle", was er „eine Fundamentalerkenntnis aller Aesthetik" nennt, die aber nicht für jedermann unanfechtbar zu sein braucht. Diese Lehre von den Scheingefühlen, gegen die ich mich als Selbstschaffender mit Händen und Füßen sträube, die zudem, wie noch gezeigt werden soll, durch alltägliche Vorkommnisse widerlegbar ist, verursacht, daß der Begriff des Schönen bei Moos als etwas Metaphysisches erscheint, das jeden Zusammenhang mit der Wirklichkeit verloren hat, ein von jedem „peinlichen Erdenrest" befreites blutleeres Phantom, denn die Einmischung jedes realen Gefühls heißt er „außerästhetisch". Als ob irgend ein seelischer Prozeß — und ist ästhetisches Wohlgefallen oder Mißfallen etwa keiner? — denkbar wäre ohne vorhergegangene Einwirkung von außen auf die Sinnesorgane und die sie von da zum Gehirne weiterleitenden Nervenbahnen. Woher soll die Phantasie des Komponisten und Hörers Gefühle empfangen, wenn nicht aus der höchst realem Boden entwachsenen Erfahrung? Was man nicht persönlich wenigstens einmal tiefst empfunden hat, kann man weder überzeugend wiedergeben noch verständnisvoll auffassen, was schon die banale Wahrheit bekräftigt, daß die Schöpfungen der Dichter, Musiker, Maler usf. erst mit dem Zuwachs an Alter und aus zumeist bitteren Erlebnissen gewonnener Weisheit sich vertiefen. Zum Beleg dessen nur wenige besonders markante, durch die Geständnisse ihres Autors einwandfreie und eben dadurch höchst wertvolle, überdies meine obige Forderung, künftig in ästhetischen Fragen auch den Schaffenden zu Rate zu ziehen, mit aller Wucht stützende Fälle aus zahllosen ähnlichen: Würde R. Wagner die Venusbergmusik so betörend haben schreiben können, wenn er sich nicht just zu jener Zeit (siehe „Mein Leben") in den Strudel sinnlicher Genüsse gestürzt hätte? Und fürchtete er nicht, während der Komposition von Elisabeths Gebet und Todesgang selbst zu sterben und so den „Tannhäuser" (vielleicht sein impulsivstes Selbstbekenntnis) unvollendet zurücklassen zu müssen? (Ebendort.) Wird ferner nicht erzählt, Wagner sei während des Arbeitens am „Rosenkränzlein aus Seiden fein" äußerst vergnügt auf und nieder getanzt? Wozu ich ein Gegenstück aus meiner Jugend beibringen kann, da ich noch vor dem erstmaligen Hören von Beethovens VII. Symphonie, schon beim bloßen Durchlesen der Partitur ihres Scherzos derart von Heiterkeit ergriffen wurde und, um ihr Luft zu machen, im Zimmer umhersprang, daß meine Mutter besorgt die Türe öffnete und fragte, ob ich denn verrückt geworden sei. Dann behauptet Moos, das instrumentale Zwischenspiel im ersten „Tristan"-Akte nach dem Genusse des Liebestrankes „könne nicht verstanden werden als idealisierende Nachbildung des entsprechenden realen Gefühlsprozesses". Nun, ich finde, es

ist in der Musik bislang noch wenig mit ähnlichem Naturalismus zu schildern versucht worden und auch gelungen, wie das ihrer Liebe Sichbewußtwerden dieses Paares: das Zittern der Körper, der erwartungsvollen Seelen in den Tremolos, das zaghaft tastende Ansetzen und wieder Abbrechen des sehnsüchtigen Motivs abwechselnd in Streichern und Bläsern, hoch und tief, zwischendurch ein erschrecktes Auffahren, sein allmähliches Anschwellen unter Beimengung des bezaubernden Harfenklangs und schließliches Endigen in lebhaft gesteigerter überströmender Melodie. Die vorgeschriebenen Gebärden der Darsteller sind nur die Sichtbarmachung der geistigen Vorstellung, die der geborene Dramatiker in natürlich unwillkürlicher, aber nicht zu trennender plastischer Gedankenverbindung von den auszudrückenden Empfindungen hatte, und die nicht wenig zur Prägnanz (sogar schon im äußerlichen des Notenbildes!) des Tonergusses beiträgt. Wer in all dem nicht die konzentrierte getreue Kopie des Lebens zu erkennen, da nicht stärker als bloß „scheinhaft" mitzufühlen vermag, darf keinen Anspruch auf den Titel eines ebenbürtigen Genießers erheben. Wagner dachte bei Abfassung dieser genialen, geradezu musiktriefenden Szene sicherlich an nichts weniger als an „das unbewußt Allgemeine", welches, wie Moos meint, der Komponist ausspricht und „auf das das Besondere der Haltung und Gestikulation erst aufgetragen wird". Er vergegenwärtigte sich vielmehr die beiden (d. h. sich und Mathilde Wesendonck) in dieser Situation, und aus der lebhaften, vielleicht der aufgefrischten Erinnerung ihrer erstmaligen Begegnung entsprungenen Einbildung heraus wurde die Stelle so und daher ebenso wirkend. Ich verweilte bei diesem letzten Beispiele länger, weil sich an ihm die Untunlichkeit, eine trennende Grenzlinie zwischen Physio-psychologischem und Aesthetischem ziehen zu wollen, das Törichte, durch unendlich viele feinste Kapillargefäße engst Verbundenes einer am Schreibtische ausgeheckten Theorie zuliebe auseinander zu reißen, besonders deutlich enthüllt. Die Schönheit ist doch nicht eine unnahbar über den Wolken thronende Göttin, sie ist aufs innigste mit den klimatischen, wirtschaftlichen, den politischen wie sozialen Verhältnissen und Anschauungen des Menschengeschlechts verquickt und zugleich mit diesen Wandlungen, in der Kunstlehre „Stil" genannt, unterworfen. Schopenhauers auf Winckelmanns hellenistischem Klassizismus fußende Aesthetik der bildenden Künste besitzt heute ebensowenig mehr ausschließliches Geltungsrecht, als wir etwa wieder den Geschmack der Gotik (in der Musik: der alten Niederländer), der Renaissance (Palestrinas), des Barocks (der italienischen Gesangskoloratur), des Rokoko (Mozarts), des Biedermeier (oer Romantik) usw. in Bausch und Bogen zu dem unsern machen können, auch wenn wir wollten. Darüber ist wohl kein Wort weiter zu verlieren.

Ebensowenig als einen absoluten Schönheitskanon gibt es aber auch ein „rein ästhetisches Erfassen", denn jeder Hörer bringt in Oper oder Konzertsaal seine angeborenen Sympathien mit, die dem einen gefallen machen, was den andern gleichgültig läßt. Und weiß Moos nicht, daß einer gehobenen Stimmung Kunstwerke in ganz anderem ästhetischen Lichte erscheinen als etwa unruhigen, mißmutigen Gemütszuständen? Die verlangte Objektivität, unter welchem Namen sich nur ein nüchterner Intellektualismus verbirgt, dem nichts tief geht, die Eindrücke nur „scheinhaft" in den Vorhöfen der Seele verweilen, ist in aller echten Kunst bei Schaffenden, Nachschaffenden wie Aufnehmenden ganz unmöglich; sonst bedeutete sie deren unfehlbares Entarten und Hinwelken.

Wenn der Verfasser des in Rede stehenden Werkes trotz solcher Prämissen, die zu Sätzen führen wie: „Alle Elemente, die den musikalischen Ausdruck bedingen, muß die Musik aus eigener Kraft erzeugen, ohne daß irgend ein Vorbild vorhanden wäre" — als ob das Material allein, Töne und Rhythmus eine Melodie, Farbe und Perspektive ein Bild oder Hölzer und Steine ein Gebäude hervorbringen könnten ohne den empfindenden, ordnenden Sinn des künstlerisch begnadeten Menschen! —, ich sage also, wenn der Verfasser trotzdem eine hohe und vielfach richtige Einschätzung der Musik bekundet, wovon eine Fülle über die mehr als 400 Seiten verstreuter feinsinniger Beobachtungen und Anmerkungen Zeugnis ablegt, liegt dies darin, daß er immer wieder dynamische und Bewegungsanalogien zwischen Affekten und ihrer Wiedergabe in der Tonkunst zugeben muß. Nur hält er diese bloß für ein abstraktes Denkprodukt des Anschauenden, statt ihre tatsächlich vorhandene Realität im Weltall zuzugeben, die das instinktive Sprachgefühl der Völker schon längst erkannt und durch Wortbildungen wie: Klang-Farbe, Ton-Figur, Ton-Höhe und -Stärke usw. bezeichnet hat. Ob dieses Uebergreifen eines Sinneseindruckes auf einen zweiten in unserem Organismus auf nahes Parallellaufen, auf Kreuzung der Ganglien oder nur auf eine Reflexwirkung zurückzuführen ist, darüber sind sich die Gelehrten noch nicht einig; jedenfalls aber ist mehr Grund vorhanden, in den Emanationen des musikalischen Genies einen idealisierten realen Gehalt zu sehen als einen höchst problematischen nur „idealen", von dem uns Moos das Woher? (aus der Luft? vom Mars?) und Wieso? (vermöge des Heiligen Geistes?) zu erklären hartnäckig schuldig bleibt. Folgerichtig müßte dann auch die poetische Lyrik, ja überhaupt alle nicht bloß beschreibende Dichtung ohne jegliche leibhaftig vorhandene Gefühlsgrundlage sein, welcher offenkundige Widersinn sich selbst richtet. Moos ist unsere Kunst zwar eine solche von größtem seelischen Reichtum, aber gegen die natürlichen Quellen und Wege, aus denen sie schöpft, auf denen sie zu ihm kommt, wendet er sich als zu irdisch. Er ist wie ein erstmals verliebter Jüngling, der in seiner Angebeteten auch nur lauter Gemüt und keinen Körper sieht. Letzterer ist als jenes Träger nur ein notwendiges Uebel, das in den Stunden der Entzückungen auf der Schwelle des Bewußtseins zu warten hat. Aber wären es wirklich Entzückungen ohne den Blick der Augen, den warmen Druck der Hände, ja, um drastisch zu sein, sogar ohne die Anziehungskraft der körperlichen Ausdünstungen? So steht es wie in aller Kunst auch in jener der Töne, die bekanntermaßen die aufregendsten Wirkungen übt, welche eine blasse Scheinhaftigkeit nimmermehr zuwege bringen würde. Und gerade Wagner, in dem sich das raffiniert ausgenützte Elementare der Klangwirkung mit einer beinahe schon pathologisch reizsamster Psyche verdankten, aufs höchste gesteigerten Gabe der Nachzeichnung von Gefühlsprozessen paarte, übt auf unser stets sensationslüsternes Geschlecht psychophysisch stärkste Anziehungen aus, während das Orchester R. Strauß' und der ihm Gleichstrebenden bestenfalls einen dynamischen Tonrausch zu erzeugen vermag, dem mangels intensiver Empfindung bald genug ein beschämender Katzenjammer, so plumper Täuschung unterlegen zu sein, folgt. Aus Glucks Zeiten bietet die Ueberlieferung von den Offizieren, die bei der Erstaufführung der „Iphigenie in Aulis", hingerissen durch Achilles' Arie, ihre Säbel zogen, einen weiteren Beleg für die Möglichkeit, unter günstigen Umständen musikalisch recht reale Gefühle auszulösen. Kann man darüber noch staunen angesichts der Wirkungen von Tanzmusik, die den Leuten sogleich in die Beine fährt, wenigstens aber den Kopf im Takte wiegen läßt, angesichts der sexuellen Begierden bezw. Entspannungen, so die moderne Operette im Publikum auslöst, davon sich nicht am letzten ihre Beliebtheit schreibt?

(Schluß folgt.)

Zeitfragen zur katholischen Kirchenmusik.

Von Dr. W. Frings, Pfarrer, Bengen (Neuenahr).

Zu dem Artikel „Ueber die jetzigen Zustände in der katholischen Kirchenmusik" von A. Keil in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1920 S. 249, schrieb die Redaktion im Nachsatz u. a.: „Wir hoffen und erwarten, daß sich aus dem Kreise der dem Cäcilien-Verein nahestehenden Leser der N. M.-Z. eine berufene Stimme zu der hier angeschnittenen Frage erhebe." — Da ich beiden Zeitschriften nahestehe, dachte ich schon gleich nach Erscheinen des erwähnten Artikels, dem

Wunsche der Redaktion nachzukommen; indes verzögerte ich die Antwort, da ich abzuwarten beschloß, ob sich nicht andere Stimmen erböten. Vergebens, und drum — will ich denn die angeschnittene Frage in Ruhe und Frieden etwas näher hier beleuchten. Ich kann in dieser Antwort auch zugleich einige Seitenblicke auf einen ähnlichen Artikel werfen, den über „Katholische Kirchenmusik“ von Organist A. A. Knüppel in Allgem. Rundschau 1920, Nr. 3; beantwortet wurde er zwar schon in Nr. 7 der Allgem. Rundschau (von Krutscheck), aber die späteren Ausführungen werden von selbst erkennen lassen, daß es gut war, auch hier aus den Worten Knüppels einiges anzuführen.

Voraufgeschickt sei noch folgendes: Von früh an war ich in meiner Studienzeit selbst Organist an verschiedenen Kirchen — alles im Nebenamt, ohne Bezahlung! —, und auch jetzt ist mir als Musiker die Orgel das liebste Instrument, und wenn ich daher auch jetzo jede Gelegenheit aufgreife, wo ich dem Volke allgemein oder einzelnen Ständen nicht nur einen Liedervortrag oder sonstige musikalische Genüsse, sondern vor allem auch ein Orgelkonzert bieten kann, so möchte ich doch als Musiker dem Musiker ganz besonders zur Seite stehen und ihm in jeder möglichen Weise meine Kräfte leihen. Da ich nun weiter jetzt schon über 20 Jahre Priester bin und in verschiedensten Gegenden gewirkt, da ich ferner nicht bloß mein liebes Rheinland in bezug auf kirchenmusikalische Fragen genau kenne, sondern auch schon so oft im Süden der Kirchenmusik gelauscht habe, so wird wohl vorweg der Einwand zerstieben, als habe man es mit einem lokalen, einseitigen Urteil zu tun. —

In Ruhe will ich nun die einzelnen Punkte des betreffenden Artikels beantworten, damit man Schritt für Schritt erkenne, daß in der ersten Hast doch oft etwas weit abseits gegangen wird und daß ruhige Ueberlegung doch eigentlich immer das Bessere erzeuget. —

Keil schreibt zunächst: „In den Flieg. Blätt. des Cäc.-Ver., Heft Juli-August 1919, erschien ein Artikel von Dr. H. Müller über das Thema ‚Zur Organistennot‘. Dieser Artikel mußte anstatt trösten jeden Standeskollegen empören, wenn daraus zu ersehen ist, daß der Präses des Cäcilien-Vereins für den Organistenstand und künstlerische Ausbildung so wenig Verständnis an den Tag legt.“ — Hätte Keil den Dr. Müller einmal an einem anderen Rockzipfel gefaßt und gründlich gerügt, daß das Cäcilien-Vereinsorgan so unregelmäßig, wie kaum eine andere Zeitschrift, erschien und daß dadurch der Musica sacra sicher schwer geschadet ward, dann hätte ich gleich mein Concedo zugerufen. Aber hier — kann ich dies nicht. Denn — warum griff Keil nicht zuerst den Lic. Erfurth an, um das vorweg zu bemerken! Erfurth wird nämlich in dem Müllerschen Artikel zunächst in längeren Worten vorgeführt: „Unter der Ueberschrift ‚Zur Organistennot (Ein kirchlicher Frauenberuf)‘ lesen wir in der protestantischen Zeitschrift Sioner (1919 S. 92 f.) einen Aufsatz von Lic. Erfurth .....“, ein Aufsatz, auf dem Müllers Ausführungen dann gänzlich basieren. Warum also auf Müller losgehen?

In einer Auseinandersetzung geht Müller freilich etwas weitschichtiger vor als Erfurth, nämlich in der Bedenkung des Lehrerstandes mit dem Orgeldienste; Müllers Wunsch wäre es nämlich, wenn der Lehrerstand der Träger des Orgeldienstes wäre. Dabei dachte Müller sicher nur an gewisse Landstellen. Aber, wie dem auch sein mag: über diese Ansicht Müllers läßt sich disputieren, denn — wie viele fanden sich früher und finden sich heute erst recht unter den Lehrern, welche die für Organistenstellen nötige musikalische Bildung nicht besitzen — was könnte ich da Beispiele anführen! — Sicher ist weiter, daß die musikalische Ausbildung ein „wunder Punkt“ in den Lehrerseminarien ist; so vieles andere wird dort gelehrt und dieses für Lehrer besonders wichtige Mittel, „den Menschen im Innersten anzufassen“, diese „tröstende, heilende, beruhigende, das erregte Leben in das harmonische Gleichmaß zurückführende Kraft“ (Köstlin) der Musik — wird vernachlässigt. Sicher ist schließlich, daß Müller selbst heuriger Zeit besonders Rechnung tragen muß und Böckeler recht geben muß, der da sagt, daß „viele Lehrer ihre Kräfte wie bisher der Verherrlichung Gottes im Dienste der hl. Cäcilia“ nicht mehr „weihen wollen oder können, und für diese muß Ersatz geschaffen werden“, zumal auch bei den meisten, besonders bei Landstellen Organisten- und Meßnerdienst vereint sind und — letzteres ist für manche Lehrer durch die heurigen Verhältnisse fast ganz zur Unmöglichkeit geworden. — Wie soll nun aber Ersatz geschaffen werden? Wie soll, um Keil weiter vorzuführen, „die große Mißwirtschaft bei der Vergebung von Stellen“ beseitigt werden!? Leicht ist's, einen Vorwurf machen, aber eine andere, schwerere Frage ist's: Wie läßt es sich besser machen? Wo kann manche Gemeinde das Gehalt aufbringen, das gewisse Organisten fordern! Unsereiner weiß als Pfarrer doch besser, was einem zur Verfügung steht. Darum ist auch das Wort Keils: „Es ist absolut nicht in der Ordnung, daß Leute, die schon ihre sichere Existenz haben . . . den Fachmusikern das Brot verkürzen“ — etwas zu hastig geschrieben. Doch später darüber mehr. Gehen wir hier etwas näher auf „die zeitgemäße Besoldung“, den „wunden Punkt, den Herr Dr. Müller umgeht“, ein. —

Unumwunden gebe ich zu, daß das Gehalt vieler Organisten schon vor dem Kriege zu niedrig war und daß es besonders in diesen teuren Zeiten sicher ein Unding wäre, auch hier wie früher weiter zu rechnen. Aber auch hier ist allzugroße Hast verderblich. Keil und Knüppel — beide gehen hier falsche Wege; beide erheben hier Vorwürfe, die nicht am Platze. Vorweg möchte ich noch Stellung nehmen zu Keils Worten: „Diesen wunden Punkt umgeht Herr Dr. Müller.“ Dem Leser wird's wohl nicht schwer werden, über diese Worte selbst zu richten, wenn ich ihm die Worte Müllers vorführe. „Kunst,“ sagt er, „braucht auch eine entsprechende Entlohnung. Wir haben den sehnlichen Wunsch, daß dieser Punkt heutigentags überall mit gegenseitiger Liebe und gegenseitigem Vertrauen behandelt werde. Soweit es irgendwie menschenmöglich ist, werden die kirchlichen Organe — das hoffen wir zuversichtlich — alles daransetzen, um eine den Zeitumständen angemessene Entschädigung für den Kirchen-, zumal für den Organistendienst . . . bieten zu können.“ — Müller umgeht also nicht den wunden Punkt. Aber gesetzt auch den Fall, — glaubt man denn, die kirchlichen Organe wären stumm geblieben! Schon längst regte und regt man sich — Keil und Knüppel können das beide vernehmen — an Generalvikariaten, auf Dekanatskonferenzen, in Kirchenvorstandssitzungen usw., um auch dort zu helfen in jeder möglichen Weise. Aber — man darf auch da nicht zu viel verlangen. Denn

1. noch lange nicht alle Organisten sind, wie Knüppel meint, „gebildete Musiker“. Gott bewahre; die Behauptung hat hinkende, sehr hinkende Füße. Ich freue mich, konstatieren zu können, daß auch Keil darin mit mir geht. Spricht er doch unumwunden von der „schlechten musikalischen Bildung vieler Kollegen“. Und wenn auch vielleicht nicht jeder Leser den Worten Möhlers zustimmen will: „es gibt kein Instrument von Bedeutung, das in so schauerlicher, unkünstlerischer, niederträchtiger, gemeiner, boshafter, hochmütiger und dumm-dreister Weise malträtiert und geschändet wird, wie die Orgel,“ — sicher ist — man verzeihe mir meine Offenheit; ich spreche aus langer Erfahrung —, daß manche sog. Organisten kaum ein Lied richtig begleiten, geschweige ein Vor- oder Nachspiel dazu selbst machen können.

Und wie steht's erst mit dem Choral! Und gar Choral mit eigener Begleitung! Und erst gar Choral mit den Tonarten entsprechender Begleitung! Und gar eine Fuge oder ein polyphones Stück für den Chor! Da wollen wir erst recht nicht unser Auge richten auf Expressionismus, Dadaismus, Futurismus — nein, Scherz beiseite, die Sache ist so ernst genug. Sicher ist und bleibt, daß man allgemein die Löhne doch auch hier nicht zu hoch schrauben darf, zumal wenn heuer in einer Erzdiözese wie Freiburg schon drei Monate genügen sollen, um einen Organisten heranzubilden. Da gebe ich Keil ganz recht: Entweder ordentliche Ausbildung oder wenigstens nicht solche Aschenbrödlerei. Freilich dürfen wir, um das nochmals hervorzuheben, unsere Anforderungen auch nicht zu hoch stellen, wie im 17. und 18. Jahrhundert in Hamburg und Stockholm; nein — wir müssen mit den verschiedenen Verhältnissen auch verschiedene Wege zu gehen verstehen. Bedenke man

2. daß an den meisten Stellen auch die Mittel fehlen, um den Organisten immer höher zu besolden. Und doch wird der Pfarrer trotzdem sicher sein Möglichstes getan haben und auch weiter tun. Man komme und überzeuge sich.

3. Beachte man auch das: Wenn der Organist morgens seinen Dienst, auf dem Lande in einer halben bis einer Stunde getan, dann ist er für den ganzen Tag frei; die höchsten Ansprüche darf er auch darum nicht machen.

4. Wenn schon Böckler von seinen Schülern verlangte, daß sie vor Besuch der Schule ein Handwerk oder Landwirtschaft lernten, so wird das neuerdings, Gott sei Dank! immer mehr eingesehen, und — hoffentlich bringt dieses bald eine Lösung in der angeschnittenen Frage zur Zufriedenheit und Freude im Berufe, auf daß die Organisten bei ihrer Arbeit und Leistung entsprechender anständiger Bezahlung die nötige Zeit und Arbeitskraft in den Dienst der Aufgabe stellen, aber auch noch nebenbei Zeit haben, im Nebenberufe ein gutes Nebengehalt zu verdienen. —

Und gerade mit diesem von Böckler schon gemachten Vorschlage komme ich auf das, was Herr Keil dem Herrn Dr. Müller so besonders übelnimmt, daß nämlich „der Organist als Mesner und Gemeindeschreiber sein Nebenverdienst suchen soll". Hätte Keil die Worte Müllers ruhig gelesen, so hätte er sich nicht so aufgeregt, er hätte nämlich erkennen müssen, daß hier Müller wieder vor allem die Landorganisten im Auge hatte; er sagt es ja selbst: „die Kurse (sc. in Altötting) bezwecken die Ausbildung der Landorganisten und ihre Befähigung zum Mesner- und Gemeindeschreiberdienst . . ." Warum soll das nur so entehrend sein! Ich meine, es wäre doch besser, wenn auch da dem Müßiggang, aller Laster Anfang, ein guter Riegel vorgeschoben würde, um zu schweigen von der Arbeit, dem Los und der Zierde jedweden Geschöpfes. Dabei bleibt ja doch die andere Frage Keils selbstverständlich offen, sc. „wenn er ein guter Musiker ist, durch Erteilung von Musikunterricht . . . sich seinen Lebensunterhalt zu bestreiten". Eine andere Frage ist's freilich, ob ihm das in Dörfern, Flecken, kleinen Landstädtchen immer möglich sein wird. —

Hätte Keil also alles mehr den Verhältnissen entsprechend mit nötiger Distinktion erwogen und beachtet, dann wäre sein Artikel doch anders ausgefallen. Auch sein Aerger über das „empörendste Kapitel" in den Müllerschen Aufsätzen hätte sich sicherlich nicht zu den Auslassungen über das „Weib" verstiegen. Wenn nämlich auch da Müller, wieder auf Erfurth fußend, behauptet: „Auch für die katholischen Verhältnisse bleibt der Gedanke, aus der Frauenwelt tüchtige Kräfte z. B. für den Organistendienst heranzuziehen, sehr beachtenswert", so brauchte sich Keil durch solche ruhige Worte sicherlich nicht aus der Fassung bringen und zu Worten hinreißen lassen, wie: „das Weib ist für andere Stände geboren"; „jeder Musiker sieht ein, daß dem Weibe die Auffassung und die Originalität fehlt". Merkwürdig, daß Knüppel hier in ein ganz anderes Horn bläst; er ruft die Frau zum Chor, zum Mitwirken beim Gottesdienst . . . Medio tutissimus ibis — das gilt auch hier wieder. Unsere katholische Kirche ist nicht so hart, wie sie verschrieen; sie geht überall so gern den Weg der Liebe, der Vermittlung; sie schließt keinen aus, auch nicht die Frauen vom Chore usw., wie manche meinen. Und warum sollte darum nicht hier und dort, wenn trotz des den Verhältnissen entsprechenden anständigen Angebots sich ein Organist nicht bewegen läßt, die Stelle anzutreten, eine Frauensperson selbe übernehmen! Auch hier, meine ich, gilt wie überall: alles mit Maß und Milde und auch selbstverständlich — mit Würde. Darum nicht zu hastig; überlasse man das Urteil über solche Fragen den Kirchenvorständen, den Pfarrern usw. Gewiß soll damit nicht zugegeben werden, daß dann keine Fehler vorkommen können. Aber — wo geht's, besonders in heuriger Welt, ohne Fehler! —

Wenn Keil, um das schließlich auch noch vorzubringen, am Schlusse seines Artikels, wo er über die Kirchenmusik im allgemeinen „sein" Urteil abgeben will, sich zu Worten versteigt, wie: Nicht nur im Orgelspiel, sondern auch in der Vokalmusik (im deutschen Kirchenlied) sind die Protestanten den Katholiken überlegen, so hätte er das beweisen sollen; denn ein Vergleich, wie Keil ihn zum Beweise für vorstehenden Satz vorführt, indem er Bachs Choräle mit Schweitzers Marienliedern gegenüberstellt, dürfte doch jedem Musiker lächerlich erscheinen [1]. Es ist überhaupt nicht schwer, etwas ins Lächerliche zu ziehen; aber — eine gesunde Aufarbeit, gesunde Leistung, opferfreudiges Ein- und Auftreten in so schwerer Zeit, in so heiliger wichtiger Sache —, das ist etwas anderes; das ist es aber auch gerade, was von allen Seiten gewünscht und gepflegt werden muß. Die katholische Kirche wird ihrerseits schon gern behilflich sein, auch in dieser Frage die Arme offen zu halten und in Liebe entgegenzukommen. Aber — die Geldfrage allein macht es nicht, was uns in diesem oder jenem Stande glücklich macht.

Nein — es gilt vor allem ein Erfassen des Standes. Gerade „die tiefe Innerlichkeit, seelisches Mitempfinden und Weiterleben der Liturgie" —, das ist, wie Müller treffend sagt, so nötig. Und, wer dann „Innerlichkeit und Frömmigkeit zu eigen hat", der wird auch durch der Töne Gewalt nicht bloß zu den Herzen der Gläubigen, sondern auch zu den Herzen der Kirchenvorstände usw. den Weg finden, daß sie ihm entsprechend seinen Leistungen auch den rechten Vergelt zukommen lassen. „Mit Hilfe der göttlichen Tonkunst läßt sich ja", wie Weber sagt, „mehr ausrichten, als mit Worten". — Drum:

„Wenn die Wogen unten toben" — und — sie toben nicht bloß dem Musiker, nein auch vielen anderen, sicher auch dem Pfarrer heuer besonders hoch — wenn wir hinter die Ausführung des Grundsatzes: „Freie Bahn dem Tüchtigen" in unserem jetzigen Staate auch noch ein großes Fragezeichen setzen müssen —. „Faß das Steuer, laß das Zagen!" (Eichendorff.) Lassen wir Musiker ganz besonders das Zagen und Klagen und — singen wir weiter unser Lied „das uns die Nacht zum Tage macht". Singen wir weiter das frohe, herzliche, dem Weltenneid so fern stehende Lied, von dem Bodenstedt so treffend sagt:

„Trägst du uns fort
Auf der Töne Wellenbahn:
Springt alle Sorge über Bord,
Und alle Not scheint leerer Wahn."

[1] Hier näher einzugehen auf solche Fragen des Ueberlegenseins der einzelnen Konfessionen in Vokalmusik usw. dürfte mich zu weit führen. Man vergleiche auch in diesem Punkte meine Herbst 1920 bei Pustet erschienene Schrift: „Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk!" Eine Antwort möchte ich aber doch auch hier nicht vorüber gehen lassen. Das Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg möge sie aus seiner Vorrede geben. Die evangelische Kirche, sagt es unumwunden, „hat aus früheren Zeiträumen und aus anderen Kirchen das Schönste sich dankbar angeeignet". —

Richard Wagners tragische Kunst.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

Das tiefste Rätsel des Lebens ist die tragische Bestimmung des Menschen. Daß der Beste sich in Schuld und Leid verstrickt, daß der Mächtigste und Stärkste nicht gefeit ist gegen das blinde Wüten eines launischen Fatums, ja daß gerade er am leichtesten dem Angriff jener geheimnisvollen Mächte verfällt, die das dunkle Schicksal flechten, daß gerade das Lebenskräftigste und Lebenswerteste am Leben zugrunde gehen muß, das scheint uns hart, grausam, das will uns ungerecht dünken und widerspruchsvoll. Und ist doch die tiefste Wahrheit des Lebens, der letzte Sinn des Daseins. Es ist der Ausdruck eines ewigen Gegensatzes, der die Welt scheidet und den Charakter zerreißt, die höchste Offenbarung eines unheilvollen Zwiespalts, dem alles Irdische unterworfen ist.

Seitdem der Machtspruch des erzürnten Gottes den Menschen aus dem Paradies vertrieb, ist dieser Zwiespalt in die Welt gekommen. Eine Kluft geht durch das Dasein, ein Zwist aller gegen alle erfüllt die Erde. Immer trifft der Wille des

einzelnen auf den Willen der Gesamtheit, immer steht der Mensch gegen die Menschheit, immer muß die Persönlichkeit sich gegen die Menge durchsetzen. Das bedeutet Schaffen, tätiges Streben, bedeutet die Anspannung aller Kräfte zur Fristung des Lebens, bedeutet den Kampf. Der Kampf ums Dasein, das Ringen um die Existenz wird zur Losung aller Geschöpfe. Das ist der tiefere Sinn des göttlichen Gebots: Im Schweiße des Angesichts sollst du dein Brot essen. Das ist das dramatische Gesetz des Lebens. Dramatisch also ist der Kampf, das Ringen, Streben, dramatisch die Betätigung, nicht der Zustand, dramatisch die Bewegung, nicht das Sein, dramatisch der selbstsichere, ungebrochene, tatkräftige Wille, dramatisch das Drängen, Hasten, Vorwärtsstürmen, dramatisch der Streit und die Gewalt.

Die Menschheit hat sich abgefunden mit dieser Bestimmung. Sie hat unverzagt den Kampf auf sich genommen, sie fühlt sich durch die schaffende Tätigkeit, die im Lauf der Jahrtausende höchste Kulturwerte erzeugte, geadelt, und die Notwendigkeit des Ringens ums Dasein würde ihr ein köstliches Geschenk bedeuten, wenn sie nicht gleichzeitig mit dem Fluch der Erbsünde beladen wäre, wenn jene Weltentzweiung nur an der Oberfläche des Lebens haften bliebe und nicht hineingreifen würde ins Innermenschliche, nicht die Persönlichkeit selbst unheilvoll zerrisse. Erst damit kommt das große Leid in die Welt und die Vernichtung. Denn nur der freie, starke, ungeteilte Wille vermag den aufgedrungenen Kampf ums Sein zu bestehen. Des Menschen Wesen aber ist zerklüftet. Kaum daß er zu handeln beginnt, kaum daß er seinen Willensentschluß rücksichtslos durchführen möchte, kaum daß er den Feind, der ihm den Platz in der Welt streitig macht, tatkräftig bekriegen will, da regt sich ein Widerspruch in seiner Brust. Das sittliche Empfinden, das Gewissen, raunt ihm zu: Du darfst nicht, du begehst ein Unrecht. Und diese innere Hemmung ist unüberwindlich. Sie lähmt den Willen, bricht die Kraft. Die ruhige Sicherheit geht dahin, die Siegesgewißheit wird vernichtet, der Charakter verliert den Halt, die Persönlichkeit gerät aus den Fugen und anstatt zum erstrebten Erfolg führt das Handeln zum Untergang, zur Katastrophe. Denn das Leben verlangt den ganzen Mann, einen starken Charakter, eine geschlossene Persönlichkeit. Wer das nicht in sich hat, muß am Leben zugrunde gehen. Das ist die tragische Bestimmung des Menschen.

Die wesenhafte Darstellung dieser tiefinnersten Idee des Seins geschieht durch die Kunst, in erster Linie durch die Dichtkunst. Sie gibt uns im Drama ein Bild tragischer Vernichtung. Sie zeigt, wie der Mensch durch die Umstände zum Handeln gezwungen wird, wie er den Kampf aufnimmt und gegen seine Widersacher sich durchsetzt. Kraftvoll und wuchtig ist sein dramatisches Ringen, Schlag um Schlag treffen die Ereignisse ein, voller Erfolg winkt seinem Unternehmen, das Glück trägt seine Fahnen, ein einziger Triumph ist seine Bahn, ein jubelndes Empor, höher und immer höher, hinauf zum Sieg. Da auf einmal, im Augenblick, wo die Vollendung näher scheint denn je, trifft sein Streben auf einen Widerstand von innen her. Ihm sinkt der Arm, ein Gefühl der Schwäche überkommt ihn, im entscheidenden Moment ist seine Entschlußfähigkeit gehemmt, der innere Zwiespalt zerbricht seinen dramatischen Willen. So vermag er den feindlichen Gewalten, die er erst so kräftig bekämpfte, nicht mehr zu widerstehen und fällt seinen Widersachern anheim.

Das ist die tragische Idee des Lebens, wie sie aus den Formen unserer großen Tragödien spricht, aus Hamlet oder Wallenstein. Es frägt sich, ob auch die anderen Künste einer selbständigen, allgemein-gültigen Darstellung dieser Idee fähig sind. Den bildenden Künsten ist das von vornherein abzustreiten. Denn das Dramatische wie das Tragische offenbart sich als dynamische Funktion. Zur Vorstellung eines solchen Schicksalskampfes gehört notwendig eine zeitliche Folge kausal sich bedingender Momente, eine fortschreitende pragmatische Entwicklung. Das Dramatische bewegt sich in der Zeit und nicht im Raum und es ist unmöglich, ein tragisches Erleben in einen einzigen Augenblick zusammenzudrängen. Eine räumliche Kunst ist also zu dramatischer Darstellung gänzlich unfähig und die ergreifendste Niobegestalt kann uns nicht die Vorstellung eines tragischen Geschehens aufdrängen, kann uns höchstens traurig stimmen. Wie aber steht es mit der Musik? Ihre Formen entwickeln sich auch in zeitlichem Nacheinander, sie sind dynamisch wie die Formen der Dichtung, sie verharren nicht in Ruhe gleich den Linien eines Bildwerks, sondern bewegen sich unaufhörlich vorwärts. Könnte also nicht auch der Musik die Möglichkeit einer dramatischen oder tragischen Gestaltung gewährt sein? Gibt es eine dramatische Musik, eine tragische Musik?

Jeglicher musikalische Ausdruck arbeitet mit Motiven. Der dramatisch-tragische Kampf würde sich also in einem Gegeneinander verschieden gearteter musikalischer Motive darbieten. Er würde beginnen mit einem Thema, das die handelnde Persönlichkeit, den Helden charakterisiert. Das wäre das Hauptthema. Zu ihm in Gegensatz stünde das Seitenthema als Ausdruck des dramatischen Widersachers, des Gegenspiels. Die harmonische und kontrapunktische Durchführung dieser beiden Themen ergäbe das Bild des Ringens zweier feindlicher Mächte, eines Kampfes, in dem das Hauptthema immer gebietender herauswächst, das Gegenthema immer mehr zurückgedrängt wird. Bevor aber die Entscheidung naht, müßte ein drittes, ganz anders gehaltenes Motiv sich emporringen, das, den inneren tragischen Widerstand verkörpernd, die Gewalt des Hauptmotivs rasch brechen und seine sieghafte Kraft zum Erliegen bringen würde.

So müßte sich in einfachsten Umrissen das Bild eines dramatisch-tragischen Ablaufs etwa in einer einsätzigen Suite ausnehmen. Können wir uns einen solchen Satz als möglich denken? Sehr wohl in seiner ersten Hälfte, nicht aber in seinem zweiten Teil. Mit anderen Worten: einen dramatischen Kampf, das äußere Gegeneinander zweier sich befehdender Gewalten vermag die Tonkunst auszudrücken. Eine dramatische Musik besteht so gut wie eine dramatische Dichtung. Es gibt ja auch Tonstücke, die man immer schon dramatisch gewertet hat. Wer hätte je versucht, die Allegri der III. und V. Symphonie Beethovens zu analysieren, ohne daß ihm ganz von selbst das Wort dramatisch in die Feder geflossen wäre? Da ist Kampf, hartnäckiger, verzweifelter Streit, ein schauerliches Ringen, das bis zum wildesten Schrei anwächst. Zu solcher dramatischen Darstellung ist die Musik sogar ganz vorzüglich geschaffen durch ein nur ihr eigentümliches formales Mittel, den Kontrapunkt. Der Kontrapunkt ermöglicht es in großartigster Weise, zwei widerstreitende Erscheinungen in voller Selbständigkeit thematisch gegeneinander zu führen und sie dabei doch harmonisch in einer höheren Einheit zusammenzuschließen. Das Streichquartett ist gerade darum als höchste musikalische Form zu werten, weil es diesen kontrapunktischen Charakter aufs herrlichste dokumentiert. Vier Stimmen, die gleichzeitig erklingen, jede in ihrer individuellen Art scharf bestimmt, laufen miteinander und gegeneinander her, befehden sich, um sich wieder zu versöhnen, entzweien sich, um sich wieder zu vereinen, enteilen sich, um sich wieder zu umschlingen, hassen und lieben sich, suchen und finden sich, hemmen und fördern sich und geben in ewig wechselvollem Spiel ein Bild des Lebens wieder mit seinem immerwährenden dramatischen Kampf, seinem unaufhörlichen Gegeneinander, mit seinen steten Widersprüchen zwischen dem einzelnen und der Masse, der Persönlichkeit und der Umwelt, dem Individuum und der Menschheit. Beethovens letzte Quartette sind der gewaltigste Ausdruck dieses Kampfes, der gegen das Ende zu immer mächtigere Formen annimmt, der im Finale des cis moll-Quartetts zum wilden Sturm aufbraust, im ersten Satz des a moll-Quartetts alle Dämonen der Nacht entfesselt, der im Vivace von Op. 135 vorübergehend den fürchterlichsten Charakter erhält, um sich schließlich durch den schwergefaßten Entschluß „Es muß sein" in erhabene Freiheit aufzulösen. Wie sehr dieser musikalische Ausdruck des Dramatischen im Kontrapunkt sein Genügen findet, erhellt daraus, daß er gerade da in reinster Gestalt

erscheint, wo der Kontrapunkt in seiner strengsten Form zur Anwendung gelangt, in der Fuge. Natürlich nur in der Fuge, die aus wirklich gegensätzlichen Stimmen aufgebaut ist. Am wenigsten trifft das auf Mozarts Fugen zu. Selbst im grandiosen Schlußsatz der C dur-Symphonie sind das zweite und dritte Motiv viel zu sehr „Gefährten", die das „Subjekt" tragen und stützen, als wirkliche Gegenthemen im eigentlichsten Sinn des Wortes. Die Themen sind viel zu sehr konkordant, um der dramatischen Entzweiung des Lebens gültigen Ausdruck geben zu können. Dagegen wogt in Händels Fugen ein lebhafter Streit der Stimmen, eine stürmische Kampfeslust, eine unerschöpfliche Freude am Ringen und Siegen. Bei Bach wieder wird dieser Kampf unendlich vertieft und verinnerlicht. Es ist, als ob die Ideen selbst gegeneinander in Aktion träten, um in gemeinsamem Zwist dem höchsten Prinzip des Lebens Raum zu schaffen. Am gewaltigsten aber tobt diese Dramatik in den Fugen Beethovens. Die ursprünglich am Ende des B dur-Quartetts stehende große Fuge Op. 133 ist trotz Shakespeare und Schiller das furchtbarste Drama, das menschlichen Sinnen sich enthüllte, ein Wüten der Weltmächte selbst, die in orkanischer Wut aufeinanderbrausen, um sich in wildem Grimm zu zerfleischen.

Man hat von diesen letzten Lebensäußerungen Beethovens oft gesagt — und gerade Richard Wagner hat das am schärfsten betont —, sie bedeuteten ein Uebersteigern der Musik, einen ohnmächtigen Versuch, die Grenzen der musikalischen Ausdruckskraft zu erweitern. Und das ist zweifelsohne richtig. Beethoven war nicht nur ein großer Dramatiker, er war auch ein Tragiker von titanischer Wucht. Und so strebt er denn in seiner Musik immer wieder nach tragischem Ausdruck. Er bietet alle Mittel auf, dehnt die Formen bis zur äußersten Grenze des künstlerisch Möglichen, läßt die Instrumente klagen, die Töne im Schmerz der Verzweiflung erschauern, er will das Tragische erzwingen und muß doch an der Aufgabe scheitern, das Unmögliche möglich zu machen. So unerhört die Suggestionskraft seines Orchesters ist, wir können seine Symphonien wie seine Quartette und Sonaten nur dramatisch fassen. Der musikalische Ausdruck kann nicht ins Tragische gesteigert werden, es gibt keine tragische Musik; denn tragisch ist nur der Kampf des Willens mit sittlichen Mächten. Die absolute Musik aber, sagt Wagner [1], „vermag, ohne die willkürlichsten Annahmen, nun und nimmermehr den sinnlich und sittlich bestimmten Menschen aus sich allein zur genau wahrnehmbaren, unterscheidenden Darstellung zu bringen; sie ist, in ihrer unendlichsten Steigerung, doch immer nur Gefühl; sie tritt im Geleite der sittlichen Tat, nicht aber als Tat selbst ein; sie kann Gefühle und Stimmungen nebeneinanderstellen, nicht aber nach Notwendigkeit eine Stimmung aus der andern entwickeln; — ihr fehlt der moralische Wille."

Der Musik ist also nur das Gebiet des Dramatischen zugänglich, die Sphäre des Tragischen bleibt ihr verschlossen. Das tiefste menschliche Erleben auszudrücken, ist ihr versagt. Anderseits bürgt aber das tragische Geschehen stets eine ungeheure Empfindungsfülle, die restlos nur in musikalischer Form zum Ausdruck kommen könnte. Das haben unsere großen Tragiker tatsächlich gefühlt, und es ist keine sophistische Dialektik, wenn von Wagner und seinen Anhängern die Theorie des Gesamtkunstwerks mit dem Hinweis auf die Sehnsucht Shakespeares und Schillers nach der Musik gestützt wird. Daß der große Monolog der Jungfrau von Orleans eine tönende Begleitung durch Holzblasinstrumente erhält, entspringt wirklich nicht einem Drang nach theatralischer Effekthascherei, sondern einem klar geschauten künstlerischen Bedürfnis, dem Verlangen, die Gefühlsfülle dieses tragischen Erlebens restlos kundzugeben, und der Erkenntnis, daß das Wort allein dazu nicht fähig ist. Das Musikalische strebt also zum Tragischen und das Tragische verlangt nach Musik. Da aber die Tonkunst selbständiger tragischer Aeußerungen unfähig ist, kann sie nur im Verein mit der Dichtung als begleitende Gefährtin poetischer Darstellungen zur Verkörperung tragischer Vorgänge genutzt werden. Die Sehnsucht der Musik nach tragischer Bestimmung führt also letzten Endes zur Vertonung dramatischer Texte. So läuft die ganze Entwicklung von zwei Seiten her auf das Musikdrama zu, auf die Vereinigung der poetischen Tragödie mit den symphonischen Ausdrucksmitteln.

In diesem Augenblick der Entwicklung erhebt sich gebieterisch die Frage: Was kann man komponieren? Das Verhältnis von Wort und Ton wird zum lebendigen Problem, einem Problem, das historisch längst gelöst ist. Daß der Musik alles Begriffliche verschlossen ist, mag es sich um logische oder moralische Gegenstände handeln, darüber hat es niemals einen Zweifel gegeben. Kein Musiker hat es je versuchen wollen, einen Begriff als solchen in Tönen auszusprechen. Aber jedem Begriff haftet schließlich etwas Gefühlsmäßiges an, jeder birgt in sich einen Empfindungsuntergrund, bei jedem Wort, das einen Begriff nennt, werden nicht bloß Gedanken und Vorstellungen wach, sondern auch Stimmungswerte rein gefühlsmäßiger Art. Nur daß diese Stimmungswerte bei verschiedenen Begriffen verschieden stark vorherrschen. Es gibt keine von vornherein gefühlsleeren Stoffe, sondern nur gefühlsarme und gefühlsreiche. Gefühl ist überall vorhanden. Es ist der ewige Urgrund aller Lebenserscheinungen, der wesenhafte Kern des seelischen Daseins, der ursprünglich gegebene naturhafte Bestand der menschlichen Persönlichkeit, der Untergrund der Welt, die höchste Lebensmacht. Was uns allen gemeinsam ist, was alle in gleicher Weise verknüpft, die gemeinsame menschliche Grundlage der einzelnen Individuen, das an keine besonderen Bedingungen Gebundene, von Zeit und Raum Freie ist das Gefühl. Wogegen das Spezifische der besonderen Existenz, das differenziert Individuelle, das der einzelnen Persönlichkeit anhaftende Konventionelle, ebenso das historisch einmal Gegebene, in dieser Art nicht Wiederkehrende, in solcher Besonderheit niemals mehr Gleiche begrifflich, logisch ist. Die Musik aber herrscht nur im Reich der Empfindungen, da jedoch als unumschränkte Gebieterin. Jener allgemeine Empfindungsuntergrund alles zeitlich bestimmten Geschehens kann am unmittelbarsten in Tönen laut werden. Demnach braucht die Musik eine Vorlage, die diesen Stimmungsuntergrund kräftig herausarbeitet, die das unmittelbare Empfinden breit ausströmen läßt, von Gefühlen übersättigte, leidenschaftdurchbebte Texte.

Die Bücher der älteren Oper waren dazu meist wenig angetan. In der Hauptsache gaben sie nüchterne historische Staatsaktionen, die das Reinmenschliche unter einem Wust von Intriguen und Machenschaften verhüllten. So kamen die Komponisten dazu, die wenigen Gefühlshöhen eines solchen Vorgangs in geschlossenen lyrischen Nummern herauszugreifen und diese zu vertonen. Die dialogischen Verbindungsstücke dazwischen ließen sie dann entweder gänzlich unberührt oder sie behandelten sie rezitativisch. Das Rezitativ aber, ursprünglich nichts als ein bezifferter Baß, konnte schon musikalisch wenig befriedigen, dramatisch aber noch viel weniger. Dieser irrige Versuch, das Problem zu lösen, führte zu einem Drama mit musikalischen Einlagen, die die einheitliche Form zerrissen.

Diesen zwiespältigen Charakter der Oper hat man schon früh erkannt, und alle unsere bedeutenden Opernkomponisten von Gluck bis zu Weber haben sich um einen Ausgleich dieses formalen Widerspruchs gemüht. Aber erst Richard Wagner hat mit rücksichtsloser Tatkraft den Weg zum wahren Musikdrama freigelegt. Er hat erkannt, daß die Frage des Musikalischen im Drama zunächst und vor allem eine Frage der textlichen Vorlage war. Wollte er dem Drama als einem einheitlichen Ganzen einen tönenden Ausdruck geben, so mußte er zunächst eine Dichtung schaffen, die, ohne dem Dramatischen etwas zu vergeben, sich ganz im Bereich des Empfindungsmäßigen hielt. Das dramatische Wollen tut sich nun im Bereich des Fühlens kund als triebhaftes Wünschen und Verlangen, als Sehnsucht, in den elementaren Regungen jeglicher Kreatur nach Geltung, Macht, nach Liebe, Erlösung, Befreiung. Sehnsucht ist der Ausdruck musikalischer

[1] Das Kunstwerk der Zukunft. 1849.

Dramatik. Dieses Triebhafte im Menschen ist aber um so stärker, je mehr sein Empfindungsleben das Ursprüngliche bewahrt hat, je weniger es vom Denken, von Ueberlegung und Zweifel zerfressen ist, je mehr der Charakter alle konventionellen Errungenschaften der Zivilisation und Kultur abstreift und zum Natürlichmenschlichen sich durchringt, je mehr er heraustritt aus dem Besonderen seiner Lebensumstände zum allgemeinen Menschentum, aus dem mittelbar Bedingten zum Unmittelbaren, aus dem Zeitlichen zum Ewigen, aus dem Historischen zum Mythischen. Der Kulturmensch ist Gedanke, Ueberlegung, er wird von logischen Abstraktionen beherrscht, in ihm spricht der Verstand das erste Wort. Der Naturmensch dagegen ist reine Empfindung. Von Trieben und Leidenschaften erfüllt, folgt er nur der Stimme des Herzens. Um diesen wirklichen, „jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft" zu finden, müssen wir also zurückgehen in die Periode primitivster Kultur, in das früheste Alter der Menschheit. In den Sagen und Märchen der Urzeit lebt der starke, gefühls- und willensgewaltige, ungebrochene Mensch. Der Mythus ist das vollkommenste Bild unberührter Empfindung. Darum gibt es keinen geeigneteren Stoff für ein musikalisches Drama, als das dramatische Fühlen mythischer Gestalten, das sehnsüchtige Verlangen naturnaher Charaktere, die Idee der Erlösung in sagenhafter und märchenhafter Umkleidung. Die zum Ton gewordene Sehnsucht Tristans und Isoldens ist geradezu das musikalische Drama. An diesem vollendetsten Werk Wagners kann man erkennen, wie die Sehnsucht zur dramatischen Idee wird, die die Form des Dramas bestimmt.

(Fortsetzung folgt.)

Malédiction (Klavierkonzert) von Franz Liszt.

Von August Stradal (Schönlinde).

Dieses Werk, das sich im Nachlasse Liszts vorfand, wurde im 13. Band „Franz Liszts Musikalische Werke", herausgegeben von der Franz-Liszt-Stiftung, Breitkopf & Härtel (der 13. Band ist redigiert von Bernhard Stavenhagen), publiziert. Das Klavierkonzert liegt in einer Abschrift mit Korrekturen von Liszts Hand im Liszt-Museum in Weimar und ist ein Konzert mit Begleitung des Streichorchesters (1. Violinen, 2. Violinen, Bratschen, Violoncelle, Kontrabässe).

Malédiction heißt im Gegensatz zur Bénédiction „Verfluchung". Stavenhagen schreibt im Revisionsbericht: „Wie der Titel des Werkes authentisch zu lauten hat, weiß man nicht. Das Wort „Malédiction" findet sich — von Liszt mit Bleistift geschrieben — über der ersten Tempobezeichnung (quasi moderato), korrespondiert indessen auf Seite 14 (neue Partitur Seite 7 Takt 4) mit: „Pleurs-angoise-vagues" (letzteres wieder ausgestrichen). Seite 21 (neue Partitur Seite 11 Takt 6) befindet sich wieder eine Bleistifteinzeichnung „saillerie" (schwer leserlich). Bemerkenswert ist Seite 47 (neue Partitur Seite 25 letzter Takt) eine vom Meister später wieder verworfene Einschaltung von Schuberts Lied „Du bist die Ruh", das dann direkt in das Molto animato quasi Presto (Seite 26 der neuen Partitur) hinüberleitete." Stavenhagen erwähnt dann noch im Revisionsbericht, daß aus pianistischen Gründen eine Stelle eine Oktave tiefer gelegt werden mußte und daß es zweifelhaft ist, ob einmal ein Sechzehntel b oder h heißen soll.
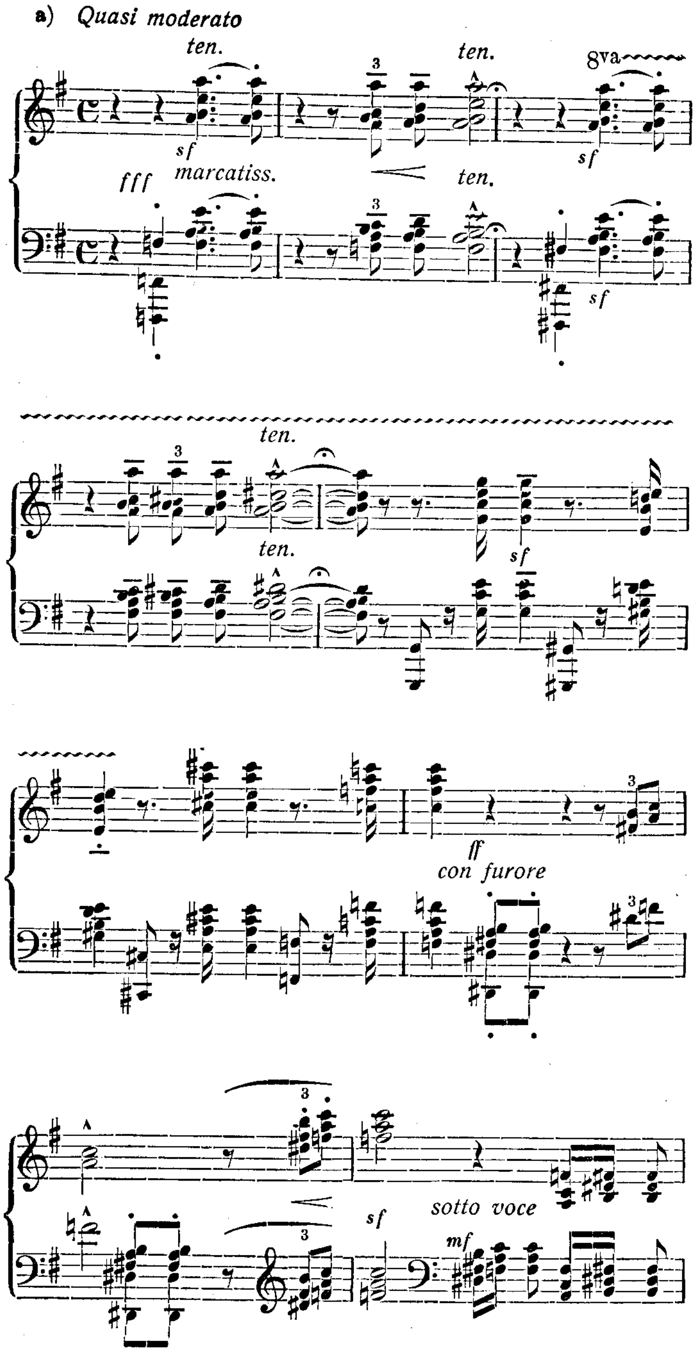
Es ist schade, daß im Revisionsbericht nicht die später verworfene Einschaltung des Schubertschen Liedes „Du bist die Ruh" abgedruckt wurde. Auch gibt Stavenhagen nicht an, ob er das Werk bloß für einen Entwurf oder für ein abgeschlossenes Werk halte. Stavenhagen spricht keine Vermutung aus, wann Liszt das Werk komponiert hat. Das Datum der Entstehung ist weder im Revisionsbericht noch über dem Beginn des Konzertes angegeben. Die im Liszt-Museum befindliche Abschrift trägt jedenfalls kein Datum, sonst hätte Stavenhagen dieses sicher angegeben. Nach meinem Dafürhalten ist dieses Konzert nur ein Entwurf, der aber bereits sehr weit vorgeschritten war, ja zum Teil fast beendet erscheinen kann.

Nachdem Liszt bei allen seinen Klavierkonzerten stets des großen Orchesters sich bedient hat, so ist es doch mehr als sonderbar, daß er hier nur die Streicher als Begleitung verwendet hat, zumal in diesem Konzerte viele Szenen erfüllt von Leidenschaft und großer Dramatik vorkommen. Aber wo ist hier die in allen früheren Klavierkonzerten durchgeführte Kongruenz zwischen dem Klavier und dem Orchester? Hier sind die Streicher nur begleitend, alles Motivische liegt im Bereiche des Klavierpartes. Das ist der eine Grund, weshalb ich glaube, daß es bloß ein Entwurf ist, den der Meister später ausführen wollte. Nun wird man mich fragen, warum der Meister den Entwurf nicht ausgeführt hat? Da das Werk eine der hochbedeutenden Schöpfungen Liszts ist, so muß man annehmen, daß er tatsächlich ganz vergessen hat, es auszuführen. Liszt hat eben manches Werk liegen gelassen. So z. B. nahm er aus seinen Nationalmelodien (Magyar Dallok's) (einstens erschienen in 10 Heften bei Haslinger) eine herrliche ungarische Rhapsodie in a moll nicht in die Sammlung der späteren Rhapsodies hongroises auf. Ferner wurde die 5. (Heroïde élégiaque) Nationalmelodie, aus welcher die 5. ungarische Rhapsodie gleichen Namens entstand (ediert Schlesinger), auch nicht unter die ungarischen Rhapsodien eingereiht, obgleich die Urgestalt dieser Heroïde élégiaque technisch und musikalisch eines der größten Werke Liszts ist. Ich könnte noch viele Werke Liszts, z. B. „Lyon", eine Klavier-Fantasie nach dem Tasso-Thema und viele andere, erwähnen, welche Liszt tatsächlich vergessen zu haben scheint, obgleich sie eben musikalisch und technisch sehr hervorragend sind.
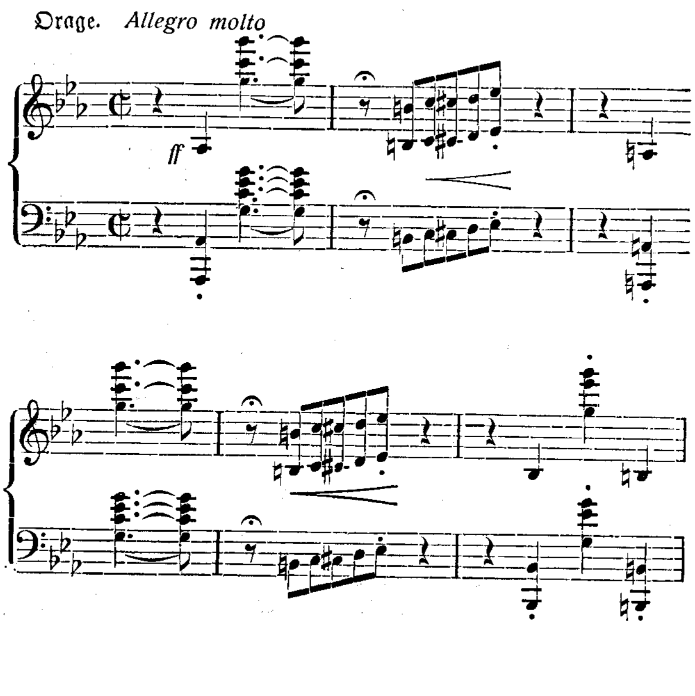
Scheint das Konzert infolge davon, weil hier nur ein begleitendes Streichorchester vorhanden ist, als ein Entwurf, so spricht wieder gegen den Entwurf, daß die Klavierstimme bis auf kleine technische Fragen vollendet ist. Es sind nur wenige technische Unebenheiten vorhanden, die im schnellen Tempo eine kaum zu bewältigende Schwierigkeit bedeuten. Diese würde der Meister sicher noch geändert haben. Der klavieristische Schluß des Konzertes ist zu wenig pompös. Hier würde der Meister sicher noch Aenderungen gemacht haben. Die Technik weist auf die Zeiten, in welchen das Es dur-, das A dur-Konzert, der Totentanz (Variationen über Dies irae) entstanden sind (1848, 1849), zurück. Der Aufbau des Konzertes und die Kadenz, auch manche Gedanken lassen aber vermuten, daß die Malédiction viel später, vielleicht im Beginn der dritten Periode seines Schaffens, komponiert wurde. Der Umstand, daß Liszt sehr viele Vortragszeichen schrieb, könnte beweisen, daß das Werk der letzten Periode angehört, da Liszt in der ersten und zweiten Periode weniger Vortragszeichen schrieb. Er hatte damals nicht die Zeit dazu, da ein Werk das andere drängte. Die Kadenz, die ohne Tempobezeichnung ist, zeigt, daß hier die Ausdrucksweise des letzten Liszt vorliegt. Freilich eine bestimmte Erklärung, wann das Werk entstanden ist, läßt sich nicht geben, da der Meister auch in seiner letzten Periode, trotzdem in dieser ein vollständiges Eindämmen der technischen Mittel zu verzeichnen ist, großartige Werke, in denen er auf die frühere Technik zurückgreift (z. B. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, die 19. ungarische Rhapsodie usw.) geschrieben hat.
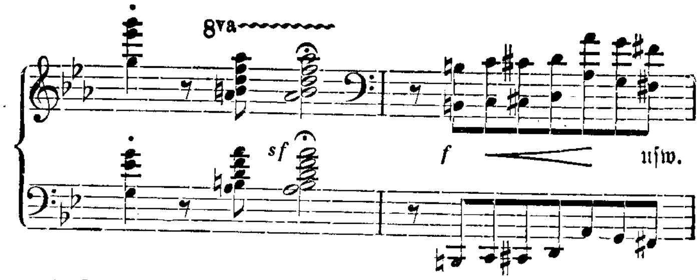
Trotzdem das Werk mir als Entwurf, namentlich was die orchestrale Fassung anbelangt, erscheint, reihe ich die Malédiction doch den allerersten Werken Liszts bei. Ein wunderbarer, ruhiger Mittelteil bietet einen erlösenden Kontrast zu dem ersten und dritten Teil, welche zum Teil von furchtbarer Gewalt, zum Teil von Ironie und Sarkasmus erfüllt sind. In dem Konzerte spielen Doppelgriffe in allen Formen eine große Rolle (sehr häufig chromatische Sexten, zerlegte Oktaven usw.).

a) Der Anfang ist mächtig und gewaltig. Es soll der Anfang entschieden den Fluch darstellen. Das erste Motiv, verwandt mit dem ersten Thema der symphonischen Dichtung Prometheus, ähnelt sehr dem ersten Motiv aus „Orage" (I. année de pélerinage, La Suisse). Man beachte den Wechsel des Sextakkordes H dur und des F dur-Dreiklanges im 7. Takt. Das Thema hat etwas Obstinates, Wildes, Dämonisches:
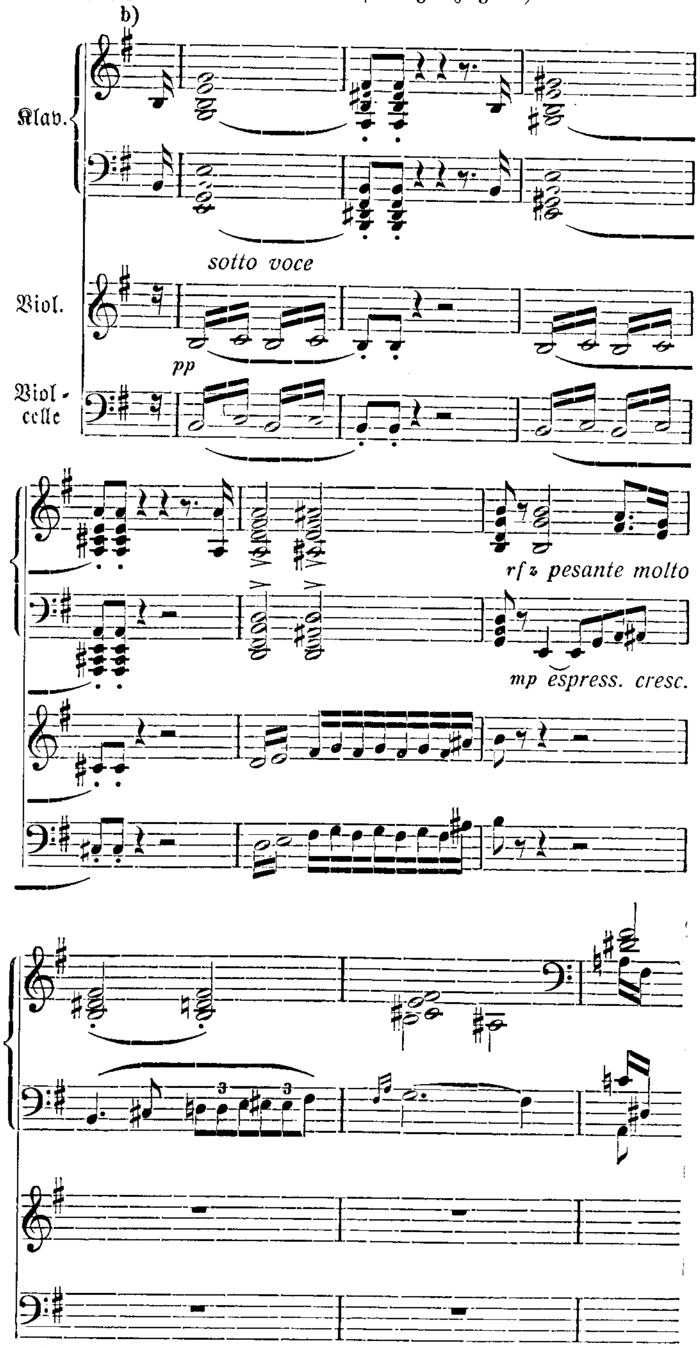


Man vergleiche den hier folgenden Beginn des „Orage“:
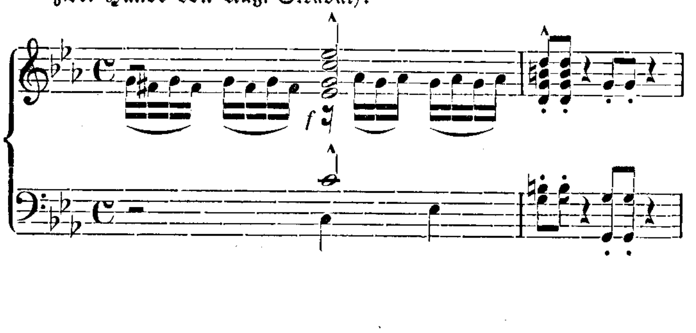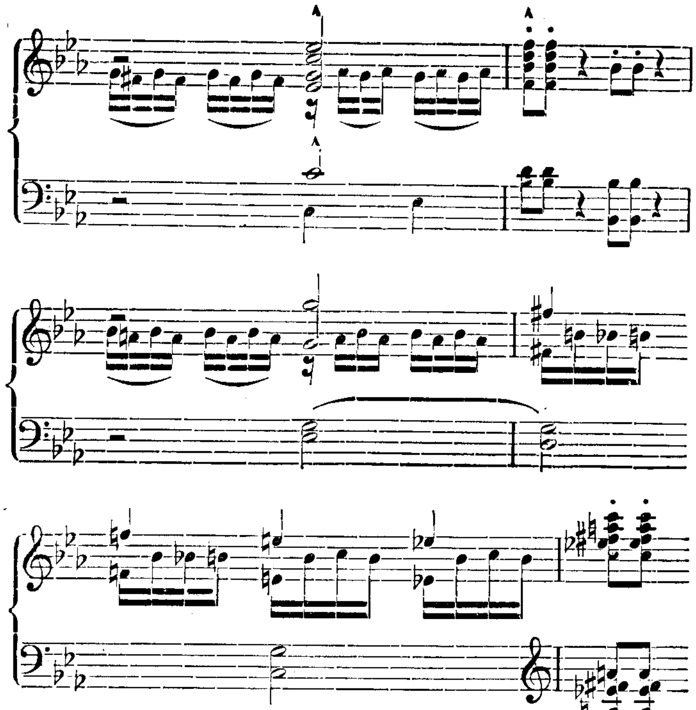




b) Das zweite Hauptthema, das später in Variationen erscheint, hat eine große Aehnlichkeit mit einer Stelle des Mephistopheles-Satzes der Faust-Symphonie. Dieses Thema der Faust-Symphonie ist aber eine ironisch-sarkastische Umgestaltung eines Motives aus dem ersten (Faust)Satz. Sogar die Begleitungsfiguren beider Stellen sind ganz gleich:
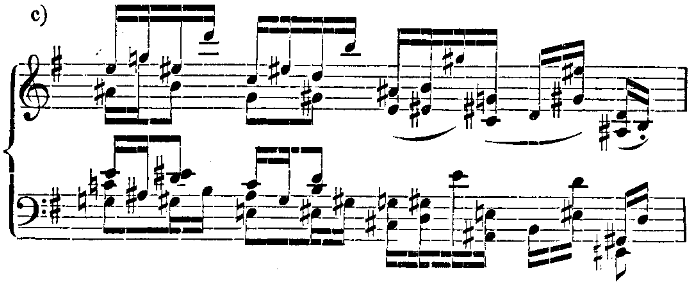


Liszts Faust-Symphonie, Mephistopheles-Satz (Klavierpartitur für zwei Hände von Aug. Stradal):
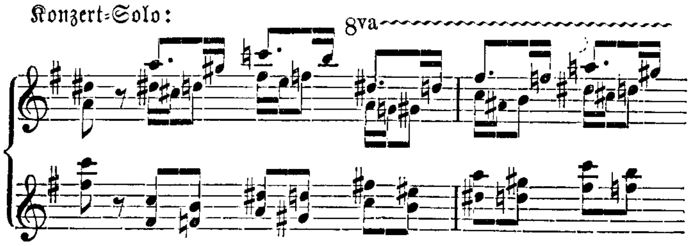




c) Hier sind große technische Schwierigkeiten (siehe I. H.). Die Stelle hat Aehnlichkeit mit Figuren in Liszts Konzert-Solo. Die obengenannte Stelle würde Liszt sicher handgerechter gemacht haben:

c)

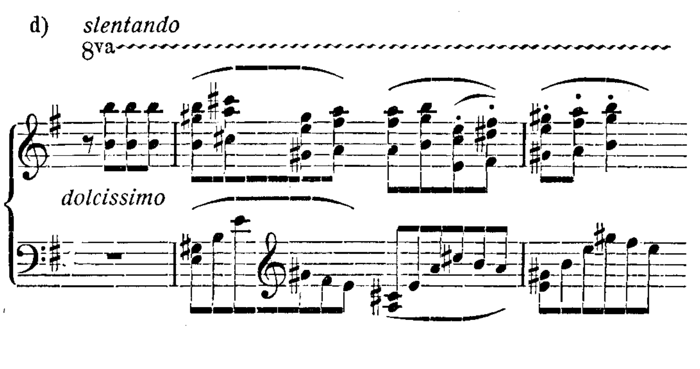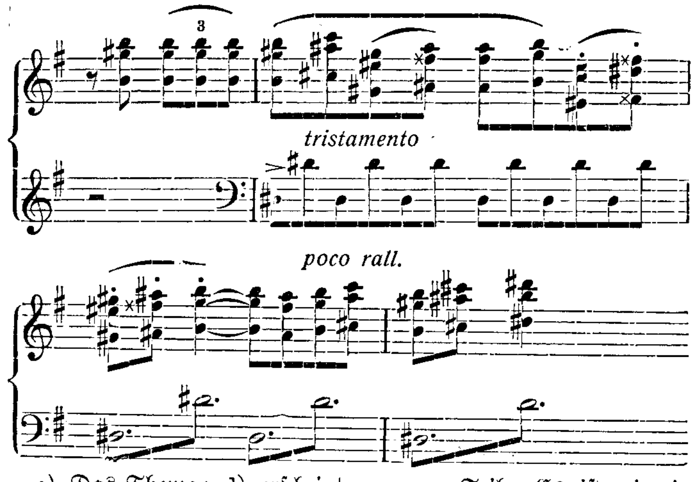


Konzert-Solo:



d) Obgleich das Konzert in einem Satz geschrieben ist, so kann man doch drei Teile (wie bei dem Es dur- und A dur-Konzert) unterscheiden. Der Mittelteil atmet einen großen poetischen Zauber aus, ist von großer Weichheit und hat etwas Traumverlorenes. Von E dur zieht es zum Sextakkord gis moll nach As dur, Sextakkord cis moll. Der Gedanke ist einer der schönsten, die Liszt geschrieben hat, und kann man diesen Mittelteil auf dieselbe künstlerische Höhe stellen, wie den Mittelteil des A dur-Konzertes, nur ist der der Malédiction fast noch transzendentaler, überirdischer als der des A dur-Konzertes.
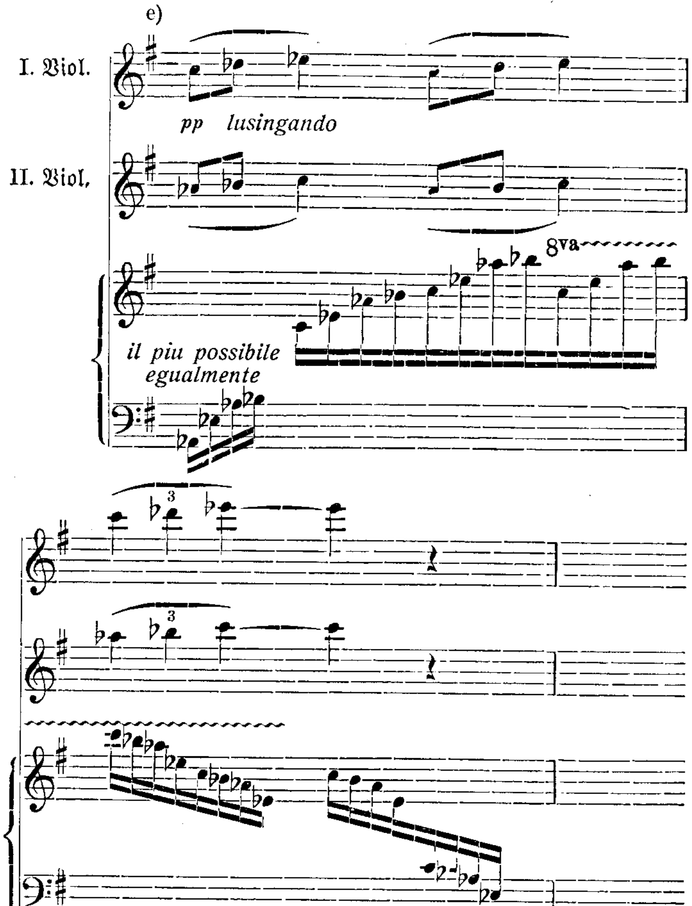
d)
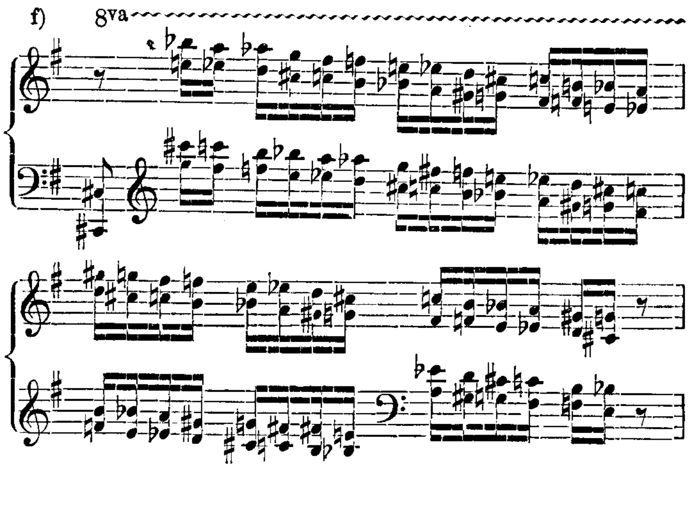




e) Das Thema: d) erscheint nur zum Teil. Es ist wie ein Hinanziehen zu himmlischen Regionen:
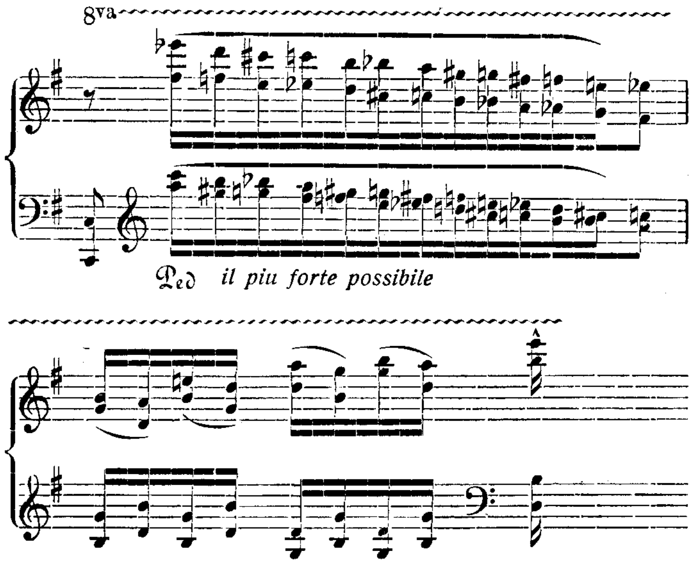
e)
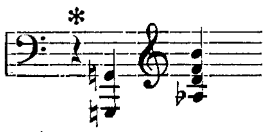


f) Wie ich schon früher sagte, spielen in diesem Konzerte chromatische Quarten und Sexten eine große Rolle (z. B. Stelle f). Liszt hat in seiner dritten Periode solche technische Stellen nicht mehr geschrieben. Deshalb meine ich, daß dieses Konzert gegen 1850 geschrieben wurde.

f)
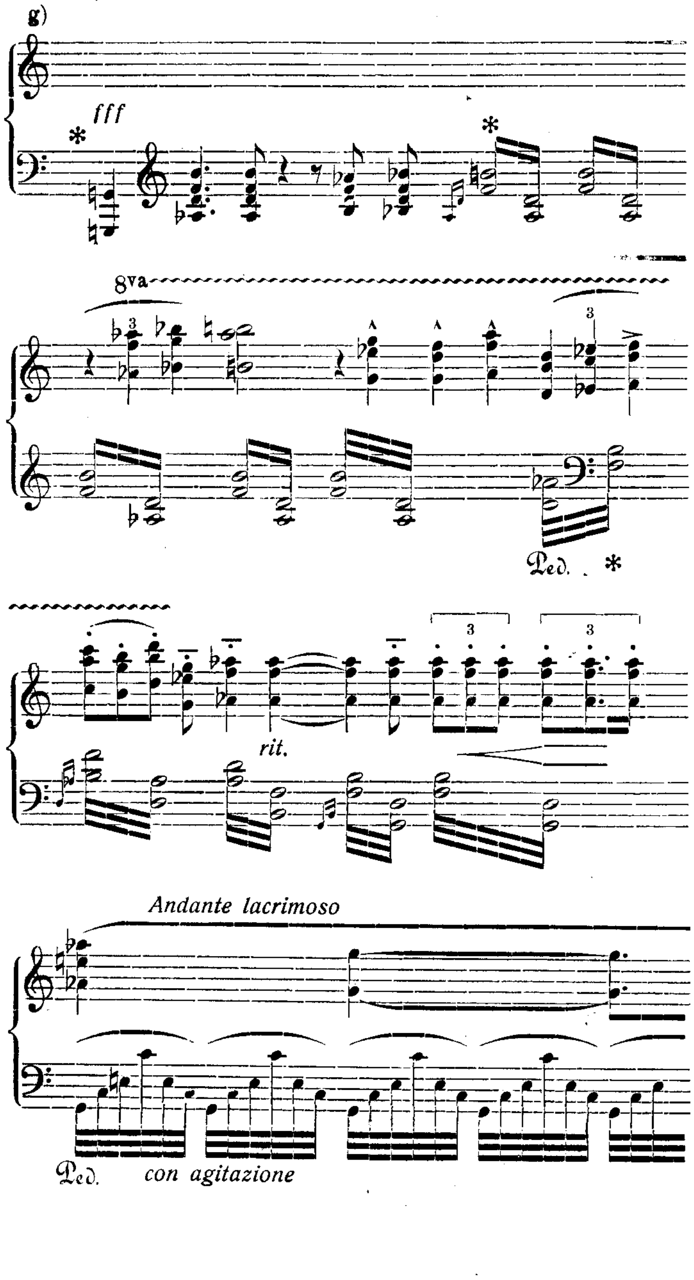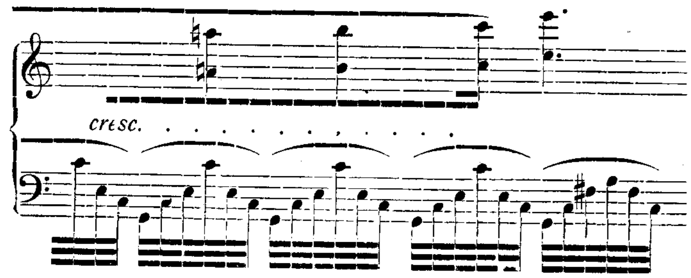




g) Das Konzert enthält eine sehr lange Kadenz. Liszt schreibt vor: Recitativo Patetico Senza tempo. Es ist also keine Zeiteinteilung vorhanden. Die Kadenz beginnt mit dem ersten (Fluch-)Thema. Ich bringe dieses aber, wie es inmitten der Kadenz erscheint. Natürlich soll es entschieden so heißen (siehe den Anfang). Es fehlt eine Viertelpause:



g)





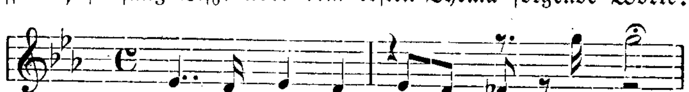
Der Schluß des Konzertes müßte nach meiner Ansicht pompöser sein, es müßten größere technische Mittel angewendet werden.

Siehe das Tremolo (*):  und die nächstfolgenden Tremolos! Selbst bei großer Spannkraft der linken Hand ist ein schnelles Tremolo kaum durchzuführen!

*

Ich möchte noch zum Schlusse über die Stellung sprechen, welche nach meiner Ansicht die Malédiction unter Liszts Werken einnimmt. Zunächst reiht sie sich den übrigen Klavierkonzerten Liszts würdig an, hat aber durch die kolossale Dramatik, die in dem Konzerte zum Vorschein kommt, vieles vor diesen voraus. Was den Vortrag der Malédiction anbelangt, so ist zunächst der dramatische Anfang zu berücksichtigen, dann die Ironie und der Sarkasmus, welche aus vielen Stellen deutlich hervortreten. In letzterer Beziehung ist die Malédiction geistesverwandt mit den drei Mephisto-Walzern und mit dem Mephistopheles-Satz der Faust-Symphonie. Während der erste und dritte Teil der Malédiction im Sinne der Verneinung des Mephistopheles-Satzes geschrieben sind, so stellt sich der Mittelteil als ein kleiner verklärter Gretchen-Satz dar. Die technischen Erfindungen des Meisters sind ebenso wie in den früheren Klavierkonzerten ungeheuerlich.

Wie ich schon andeutete, stellt sich die Malédiction als eine kleine klavieristische Faust-Symphonie dar. Aber auch beim Es dur-Konzert glaube ich, daß man es mit einer Art Faust-Symphonie zu tun hat, so befremdend dieses auch klingen mag. Zu dieser Ansicht drängen zunächst die gewaltigen finsteren Themen des ersten Teiles des Es dur-Konzertes, das wunderbare Adagio, das erfüllt von sinnlicher Sehnsucht ist, die Ironie und der Sarkasmus, welche aus dem Allegretto vivace hervorleuchten (verschärft durch das Triangel), und besonders und vor allem der Umstand, daß der vierte Teil kein selbständiges Thema besitzt und in diesem Teil die Themen der ersten drei Teile karikiert, zerrissen, gespalten, ihrer edlen Gestalt beraubt (wie die Idée fixe im Hexensabbath der Fantastischen Symphonie von Hector Berlioz) und ins Triviale gezogen im tollen bacchantischen Jubel erscheinen. Die Aufführungen allerdings verneinen meine Ansicht, da der Schluß des Es dur-Konzertes stets fast trionfal aufgefaßt wird, was ganz falsch ist. Man bringe in diesen Schlußsatz die Stimmung der Mephisto-Walzer und des letzten Satzes der Faust-Symphonie. Ein Beweis, daß meine Ansicht richtig ist, liegt in dem Umstand, daß zum Schlusse des Es dur-Konzertes das erste Hauptthema Piu presto erscheint. Hätte Liszt das Werk trionfal abschließend gedacht, so hätte er sicher zum Schluß ein majestätisch breites Zeitmaß gebraucht und das erste Hauptthema in stolzer glorioser Pracht, wie etwa am Schlusse der symphonischen Dichtung Tasso, gebracht. So oft ein Schüler vor dem Meister das Es dur-Konzert spielte, so sang Liszt über dem ersten Thema folgende Worte:



Leider äußerte er sich nie, was eigentlich nicht verstanden wird, sondern lachte nur sarkastisch. Wahrscheinlich lassen sich die Worte Liszts: „Das versteht Ihr alle nicht! Ha, ha!!“ dahin deuten, daß niemand auf die Idee kam, das Werk nach dem Bau der Faust-Symphonie, also den letzten Satz sarkastisch, ironisch und mit sinnlichem Ausdruck aufzufassen.

Die große Liszt-Ausgabe Breitkopf & Härtels soll ja kein totes Mausoleum für Liszts Werke bedeuten, vielmehr soll sie, die historische Wahrheit und Genauigkeit in erster Linie verlangend, ein lebendiges Werk auch zum Studium sein. B. Stavenhagen hätte müssen aus diesem Grunde bei besonders problematischen technischen Stellen (manche erinnern an die technischen Probleme der ersten Ausgaben der **Etudes transcendantes**, Bravour-Studien nach Capricen von Paganini und des **Album d'un voyageur**, welche alle Liszt umgearbeitet hat) den Fingersatz in Klammern (zum Unterschied vom Lisztschen Fingersatz) bringen. Ich habe den achten Band der großen Liszt-Ausgabe (Liszts Wagner-Bearbeitungen) redigiert und bei besonders schwierigen Stellen, wenn Liszt keinen Fingersatz geschrieben hat, den Fingersatz, natürlich Liszts Fingersatz nachahmend, in Klammern geschrieben und ab und zu auch in Klammern Pedalbezeichnung gebracht. Man denke sich die so überaus schwierige Bearbeitung der Tannhäuser-Ouvertüre, bei welcher Liszt gar keine Pedalbezeichnung und fast gar keinen Fingersatz schrieb! Hier muß der Herausgeber im Geiste Liszts nachhelfen. Nur Menschen, die in der Liszt-Frage ganz unorientiert sind, können hierin eine Pietätlosigkeit ersehen. Der Fingersatz Liszts in der **Malédiction** ist so spärlich, daß nach meiner Meinung Stavenhagen ab und zu diesen hätte ergänzen müssen. Wahrscheinlich glaubte er aber mit etwaigem Fingersatz nicht richtig vorzugehen, da Busoni in den ersten Bänden der Liszt-Ausgabe auch keinen Fingersatz ergänzte, was besonders bei den technisch problematischen Stellen der ersten Ausgaben der Paganini-Etüden und der **Etudes transcendantes** sehr zu bedauern ist.

Edith Pott-Sajitz.

Als Edith Sajitz vor drei Jahren an die Karlsruher Oper kam und man sah und hörte sie, da flogen ihr bald alle Herzen zu. Es ist nun einmal so: sobald sie singt und spielt, muß man sie liebgewinnen. Von ihrer in Jugendkraft und Jugendschönheit erstrahlenden Stimme geht das starke Leuchten einer reinen Flamme aus. Der Hauch einer leidenschaftlichen, aber unberührten Frauenseele weht uns aus ihr entgegen. Klanglich erscheint sie fast wie ein Naturprodukt, so frei und ungezwungen fließt sie dahin. Sonniger Glanz, frischquellende Froheit, wohlige Wärme umfängt uns, wenn diese Stimme an unser Ohr dringt. Frau Pott-Sajitz — wie sie sich seit ihrer Verheiratung nennt — hat noch keine lange Bühnenlaufbahn hinter sich. Karlsruhe ist erst die zweite Etappe. Von Berlin, wo sie geboren ist und wo sie ihre musikalische Ausbildung empfing, war sie an das Lübecker Stadttheater gekommen. Von dessen damaligem Ersten Kapellmeister H. H. Wetzler künstlerisch sorgsam bei den ersten Bühnenschritten geleitet, erstieg sie rasch den vielgestaffelten Weg, der hinan zu den Höhen der Kunst führt. Seit ihrer Tätigkeit an der Karlsruher Oper hat sie sich so ziemlich alle bekannten jugendlich-dramatischen Partien zu eigen gemacht. Gestalten wie Pamina, Gräfin, Elsa, Elisabeth, Eva, Sieglinde, Myrtocle gewinnen in der Verkörperung durch sie durch den mit der Schönheit der Stimme verbundenen Liebreiz der Erscheinung etwas ungemein Anziehendes und Sympathisches. In all den musikdramatischen Werken, die in den letzten Jahren am badischen Landestheater zum erstenmal im Rampenlicht auflebten, wie S. Wagners „Schwarzschwanenreich", Noetzels „Meister Guido", von Waltershausen „Die Rauensteiner Hochzeit" ,Noeltes „François Villon" stand die junge Künstlerin als Lichtgestalt im Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Auch als Liedersängerin sehr geschätzt, ist kein musikalische Kunst oder edle Geselligkeit pflegender Verein in Karlsruhe, der seinen Veranstaltungen durch ihre Mitwirkung nicht einen künstlerischen Wertzuwachs gegeben hätte. Kaum ein anderer Bühnenkünstler hat so rasch die Gunst des zurückhaltenden Karlsruher Publikums gewonnen, wie Frau Pott-Sajitz. Weil uns das Geschick das Liebste immer am ehesten nimmt, so will es, daß wir die liebenswerte und ausgezeichnete Künstlerin verlieren. Bald wird ihr Ziel die Dresdener Staatsoper sein. F. Schweikert.



Edith Sajitz.

Das Donaueschinger Musikfest.

I.

Donaueschingen, das früher einmal, wie die Leser dieser Blätter wissen, in der Musikgeschichte eine Rolle gespielt hat und heute noch in seiner Fürstlichen Bibliothek wertvollste Kulturgüter auch der Tonkunst bewahrt, ist durch eine eigenartige, durch künstlerische und soziale Erwägungen gleichmäßig bestimmte Veranstaltung abermals in die Erinnerung der Menschen gekommen: am 31. Juli und 1. August fanden unter dem wahrhaft fördernden Protektorate des jetzigen Chefs des kunstliebenden Fürstlichen Hauses Fürstenberg drei Kammermusikaufführungen zur Unterstützung zeitgenössischer Tonkunst statt, die der lebhaften Teilnahme der aus allen Gegenden des deutschen Sprachgebietes zusammen gekommenen Besucher begegneten. Daß der schöne Gedanke, den ringenden jungen Künstlern zu helfen, die es heute wohl schwerer als jemals früher haben, zur Anerkennung und zu einer wenigstens einigermaßen gesicherten Stellung im Leben zu gelangen, die ihnen gestattet, zu schaffen, ohne auf den mühseligen Erwerb des täglichen Brotes etwa durch Unterrichten angewiesen zu sein (etwas, das in den meisten Fällen der natürlichen Bestimmung der Schaffenden widerstrebt) — daß der schöne Gedanke, die produktiven jungen Künstler zu stützen, um ihre Bestimmung im Leben zu erfüllen, jede Anerkennung und Förderung verdient, ist unbestreitbar. Aber ist mit einer einmaligen Aufführung oder einer zweimaligen moderner Werke alles geschehen, was geschehen könnte und müßte, um solchen ringenden Künstlern den Weg in die Oeffentlichkeit wirklich zu erschließen? Allzu rasch verpufft, wenn ein neues Werk erklungen, seine Wirkung, oft folgt einem ersten Erfolge kein Echo: das Stimulans, das jedes Musikfest bietet, fehlt, wenn eine dort erfolgreiche Schöpfung in den Kreis des landläufigen Musikbetriebes im Konzertsaale tritt. Ich meine deshalb, daß die rührige Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen ihre Aufgabe, die sie, wie diesmal geschehen, fortzuführen gedenkt, erweitern sollte. Oder genauer gesagt: erweitern und begrenzen. Dies letztere im dringenden Interesse der deutschen Kunst, die heute bitterer Not leidet als die eines anderen Landes, ersteres insofern, als meines Erachtens angestrebt werden müßte, die besten der aufgeführten Werke auch durch den Druck allgemein zugängig zu machen. Haben wir in Bückeburg eine Zentralstelle der musikwissenschaftlichen Forschung, der sich die Ausgabe praktischer Musikwerke angliedert, so könnte in Donaueschingen mit einem Kapitale von etwa 10 000 Mk. jährlich eine Ausgabe moderner Kammerwerke oder Klavierkompositionen und Lieder begründet werden, die unendlich segensreich würde wirken können. Daß Seine Durchlaucht der Fürst zu Fürstenberg, dessen menschlich schöne und liebenswürdige Art, dessen Kunstbegeisterung, die auch die seiner Familie ist, alle Teilnehmer der in Wahrheit unvergeßlichen Tage in der freundlichen Stadt an der Donauquelle in wahrhaft beglückender Art erfahren haben, der Erörterung eines solchen Planes Wohlwollen entgegenbringen wird, erscheint mir als eine Selbstverständlichkeit. Und ich weiß, nicht mir allein. Dem Fürsten Fürstenberg ist die deutsche Kunst eine Herzenssache, ihre Förderung eine Pflicht, die er freudig erfüllt. Vielleicht finden einmal, falls der Plan Zustimmung erfährt, vorbereitende Beratungen statt, aus denen eine „Fürstenberg-Ausgabe deutscher Tonwerke der Gegenwart" erwachsen könnte. Das würde ein hochragendes Denkmal deutscher Kultur werden, würdig des Geschlechtes, das so viele unvergängliche Schätze des deutschen Geisteslebens gesammelt hat und in hochherziger Weise der Allgemeinheit zur freien Benutzung übergeben hat. — Ein Bettelsang? Nein, nur eine Bitte, dem schmerzlichen Bewußtsein der deutschen Not entsprungen und dem heißen Wunsche, ihr nach Möglichkeit abzuhelfen . . .

II.

Es fanden drei Konzerte statt. Zwischen ihnen wurde in der Kirche der Stadt ein feierliches Hochamt gehalten, bei dem die A dur-Messe Kalliwodas, ein theatralischen Aufputzes nicht entbehrendes Werk des ehemaligen Fürstenbergischen Hofkapellmeisters, zur Wiedergabe gelangte. P. Fidelis Böser, der ausgezeichnete Dominikanerorganist aus Beuron, sprach schöne und liebe Worte über die Liturgie seiner Kirche. Ein zweites Interludium bot die Fahrt nach dem herrlichen Beuron, wo P. Johne, ein gründlicher Kenner des Chorals und der Musik überhaupt, über jenen und seine musikalische Bedeutung in geistreicher Weise sprach.

Das erste Konzert, dem ich leider beizuwohnen verhindert war, bot des begabten Alois Hába Streichquartett (Op. 4) in der Ausführung durch das Havemann-Quartett. Hába gehört wie Ernst Krenek, von dem durch Phil. Dreisbach, G. Havemann, H. Mahlke und H. Hopf eine Serenade für Klarinette und Streichtrio zur ersten Wiedergabe gelangte, zu den Hoffnungen auf die Zukunft erweckenden jungen Tondichtern. Von Wilhelm Grosz, der eigene „Symphonische Variationen" (Op. 9) auf dem Flügel vortrug, vermag ich das gleiche (ich kenne das Werk seit längerer Zeit) nicht zu sagen: es ist mehr intellektuelle Mache als Resultat künstlerischer Inspiration und zeigt jenen dicken, unerfreulichen Klaviersatz, der wie die ungeschickte Uebertragung eines Orchesterwerkes aufs Klavier aussieht. Der zweite Tag brachte in Philipp Jarnachs Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello (Op. 10) den ersten Höhepunkt. Ein ganz wundervolles Werk tiefsten Empfindens, geistreichster Arbeit, edler und eigenartiger Melodik. Der Stimmungsverlauf vollzieht sich in einer Kreislinie, innerhalb deren ein reichstes Leben voller Gegensätze, die sich mühelos aneinander schließen, erblüht, aber alles von edlem Maße erfüllt ist: das Abbild eines tief im Innern ruhenden kulturellen Besitzes. Karl Horwitz' Liedern aus Op. 4 und 6, die Anna Kämpfert vortrefflich sang, habe ich auch nicht den geringsten Geschmack abgewinnen können, da sie hinter der Wirkung ihrer Worte aufs stärkste zurückstehen und innerlich Empfundenes in äußerliches Posieren kehren. Arthur Willners großes Fugenwerk „Von Tag und Nacht" (W. Rehberg spielte 6 Stücke daraus ausgezeichnet klar und fein) ist der Idee nach nur scheinbar neu: auch der alte J. S. Bach hat bereits poetische Gedanken in seinen Fugen untergebracht, wenn es auch Schulmeisterei nicht immer merkt. Bei Willner aber kommen die Fugen auf Kosten des Poetisierens meist zu kurz und das Ganze wird Getändel statt kunsternsten Spieles. Den Schluß des Tages machte des Freiburgers Franz Philipp Klavierquartett in c moll (Op. 13), eine satztechnisch meisterliche Arbeit, deren Pathos aber im Gegensatze zu dem Beethovens, der dem Komponisten den eigenen Weg verlegt zu haben scheint, etwas äußerlich geraten ist. Bei aller Anerkennung von Philipps großem Können sei doch gesagt, daß sein Konservatismus uns Heutigen nicht das Mindeste nützt. Wir müssen vorwärts, nicht zurück, vorwärts zu den Problemen unserer Zeit und durch sie hindurch. Philipp macht, wie man so sagt, gute Musik. Ohne Frage. Aber sie hat mit den Ideen unserer suchenden problematischen Tage keine innere Gemeinschaft, ist bei aller ihrer Gediegenheit und formalen Rundung nur Ausdruck eines Allgemeinbewußtseins, der der Entwickelung der Kunst Schaden bringt, weil sie diese hintanzuhalten sucht. Das Werk wurde von dem ausgezeichneten Züricher Pianisten P. Möckel und G. Havemann mit Genossen vorgeführt.

Den dritten Abend eröffnete des erst 19jährigen sehr begabten Rudolf Peters Sonate für Klavier und Geige (Op. 9) in G dur. Peters, ein Schüler von Jos. Haas (er spielte sein Werk selbst mit der ganz hervorragenden Geigerin Frau Möckel-Bosch, die wir mit ihrem Manne bald zu den Stuttgarter Künstlern werden zählen dürfen), haftet noch an der Art von Brahms, Reger und Haas, zeigt aber doch auch schon stärkere Eigenzüge als im Beginne seines Schaffens für die Oeffentlichkeit. Bei strengerer Selbstkritik wird er Längen, wie er sie jetzt noch gelegentlich bietet, meiden und sich stärker konzentrieren lernen. Der schwächste Satz ist der langsame: das Leben wird Peters noch lehren, tiefer zu empfinden. Wo er frisch darauf los musizieren kann, bietet er sehr Erfreuliches und vor allem auch Gesundes. Die kunsttechnische Arbeit ist höchst beachtenswert, weil sie die völlige Beherrschung der Mittel beweist. Alban Bergs einsätzige Klaviersonate (Eduard Erdmann, Berlin, trug sie vor) hat mir rein nichts außer dem Eindrucke einer verstandesmäßigen, aber empfindungsarmen, kakophonisch unnötig überkleisterten Arbeit gegeben, deren motivisches Material armselig ist wie seine thematische Auswirkung. Klänge allein tun es nicht. Einen ganz bedeutenden Eindruck aber schuf Paul Hindemiths drittes Streichquartett, das Licco Amar, H. Kaspar, P. und Rud. Hindemith meisterhaft vortrugen. Hier ist Neuland oder es bereitet sich doch vor. Wer möchte dem rücksichtslosen Querkopf Hindemith, wie er sich vor allem im ersten Satze zeigt, die ganz wundervolle und eigenartige Kantilene des langsamen Satzes zutrauen, wer möchte nicht die einzigartige Polyphonie des Werkes mit der absoluten Selbständigkeit der Stimmen bewundern, wer nicht die zwingende Logik dieser freilich oft scheinbar seltsamen Harmonik begreifen? Wollen und Können sind hier einen starken Bund eingegangen. Das Wollen ist fern abliegend von dem Empfinden der Menge, das Können erwachsen auf dem sicheren Grunde des Ueberlieferten, das neuen Zielen dienstbar gemacht wird. Daß einzelne Längen stören, sei nicht verschwiegen, auch empfindet Hindemith wohl gelegentlich die Vierzahl seiner Instrumente wie eine Fessel. Alles in allem aber ist das Werk die Schöpfung einer ebenso originellen wie starken Persönlichkeit, die ihren eigenen Weg weiter gehen wird und dem nachzugehen jedem ernsten Musiker empfohlen sei: über Hindemith in Zukunft hinwegzusehen, geht nicht an.

Und nun noch einen Epilog. Er soll kurz werden. Auf der letzten Tagung des ADMV. in Nürnberg ist das Musikfest in Donaueschingen als bevorstehend mit warmen Worten verkündet worden. Vom ADMV. aber war keine der führenden Persönlichkeiten als Teilnehmer des Festes in Donaueschingen anwesend. Weshalb wohl?

Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart).

Musikbriefe

Aachen. Die Reihenfolge der Konzerte gestaltete sich gegen den Schluß des Winters hin etwas anders, als sie beabsichtigt war. In allen drei Reihen war aber der letzte Abend jedesmal ein voller Erfolg. Ein voller äußerer Erfolg sogar bei der Ersten Symphonie Ed. Erdmanns! Das Werk an sich ist nicht dazu angetan, unvorbereitete Hörer zu gewinnen. Dazu ist es einerseits streckenweise zu „mißklingend", andererseits zu „ungeordnet". Oefteres Hören läßt einen das erste schließlich ertragen und das letzte als nur so scheinend empfinden. Jedenfalls hat das Ganze Schwung und Kraft und prägt sich einem als das Werk eines ehrlich Entflammten ein. Mehr Früchte Schönbergischer Musiklehre auf so engem Raume beieinander dürften aber auch dem herzlichst Zukunftgläubigen bezw. Gegenwartsfrohen kaum noch Freude bereiten. Der gereiftere Erdmann wird aber soviele, wie diesmal, selber nie mehr zusammenpacken! — Ein ungeheurer Abstand trennt diese erste Symphonie in einem Satze eines zu hohen Zielen strebenden Lebenden von der letzten Symphonie eines Toten. Ich meine die Neunte Bruckners. Erdmann haut sich in Jugendkraft noch mit allen möglichen Mächten der Erde herum, immer mitten drin stehend; Bruckner schaut vom Anfang seiner Neunten an von oben her in das feindliche Gewimmel hier unten. Dort mehr Verstand und darum mehr — Unklarheit, hier alles Gemüt und darum volle Klarheit und Größe. Ein herrliches Werk. Bloß halte ich Bruckners Aushilfsvorschlag, ihm das Tedeum sozusagen als 4. Satz folgen zu lassen, für unglücklich. Die Neunte ist mit dem Adagio vollendet und keiner Fortführung bedürftig. Außerdem befriedigt mich das Tedeum an sich nicht. Ich kann kein innerliches Verhältnis zu ihm finden. Dazu kam bei der in Rede stehenden Aufführung, daß sowohl der städtische Gesangverein nicht recht auf der Höhe war, als auch die Wahl der Solisten nicht günstig genannt werden konnte. Um so vortrefflicher löste das städtische Orchester seine an diesem Abend besonders schwere Aufgabe. Ja, es ist nicht zuviel gesagt, von der Wiedergabe der beiden Symphonien als von einer glänzenden Leistung zu sprechen. Dr. Raabe hatte es offenbar an keiner Vorbereitung fehlen lassen, weder in technischer noch in seelischer Hinsicht. Nächst den Beethoventagen und der Faustsymphonie wird seine Leitung dieses Konzertes als eine Tat höchsten Künstlertums im Gedächtnis aller — Gedächtnis für solche Dinge habenden Hörer bleiben. — Den letzten Kammermusikabend konnte ich leider nicht besuchen. Den Berichten der Teilnehmer nach war er aber ein Genuß, für den sie dem Aachener Streichquartett dankbar waren. — Harfe- und Flötenspiel, dazu ein Doppelmännerquartett — anziehender konnte das letzte Volkssymphoniekonzert sich kaum empfehlen. Die beiden Solisten (Mitglieder des städtischen Orchesters) Emil Delling (Flöte) und Heinrich Sohns (Harfe) boten Vorzügliches; Herr Organist Rud. Mauersberger unterstützte Herrn Delling in Meyer-Olberslebens schöner Fantasiesonate für Flöte und Klavier (A dur) aufs beste; Herrn Sohns' Harfenvorträge riefen wahre Stürme des Beifalls hervor. Neben beiden Solisten hielt sich das Doppelquartett „Sanssouci" durchaus auf gleicher Höhe, so daß ich es gern bald wieder hören möchte. Nur wünschte ich dem Dirigenten J. Hansen ein vertiefteres Hineinleben in die Dichtungen der Gesänge. — Mit des tüchtigen Meinardus Oratorium „Luther in Worms" bewies der Bach-Verein nicht bloß neues Leben und Streben, sondern auch neues Können. Diesen Aufschwung verdankt er unbestritten seinem Führer Rud. Mauersberger. Als Mitsänger in jener Aufführung darf ich mich bei ihrer Beurteilung nicht aufs eigene Gefühl stützen, sondern muß der öffentlichen Kritik folgen. Diese war allenthalben so, daß man zu sagen berechtigt ist: der Bach-Verein hat sich mit jenem Oratorium künstlerisch festen Boden unter die Füße geschaffen. — Eigenartig und durch die Anwesenheit des Komponisten noch besonders bemerkenswert war ein von Kapellmeister Fritz Dietrich geleiteter, vom MGV. Concordia veranstalteter Karl-Bleyle-Abend. Das ist ein Komponist, bei dessen Tonschöpfungen es einem bei aller Gegenwartsfrische der Sprache warm wird! Die „Reinecke-Fuchs"-Ouvertüre, die „Trilogie der Leidenschaft", der „Flagellantenzug", „Ein Harfenklang" — alles Werke, aus einem Musikergemüt heraus erschaffen. Tief ergriffen die schlichten, schönen Lieder; prächtig wirkten die großen Männerchöre, die so ganz aus den gewohnten Geleisen heraustreten und an die Sänger große Anforderungen stellen, denen die Concordia aber in hohem Maße gerecht wurde. — In aller Bescheiden-



Enrico Caruso †.
Phot. H. Hoffmann, München.

heit sei zum Schlusse der Weber-Feier gedacht, die der Verfasser dieses Berichtes im großen Saal des Ev. Gemeindehauses, ebenso wie früher schon eine Beethoven- und eine Wagner-Feier, leitete. Vier Lieder Webers und die Arie der Clarissa aus den „Drei Pintos“, von Frau Kapellmeister Orthmann wundervoll gesungen, eine Reihe Originalstücke für Klavier zu vier Händen, von Frl. Dora Decks und dem Berichterstatter gespielt, der erste Satz der dritten Klaviersonate aus d moll, zwei Männerchöre und ein Vortrag: „Weber der Deutsche“ sprachen so an, daß selbst die kritischsten Geister nichts gegen diese Feierstunde — der einzigen in ganz Aachen — zu erinnern fanden, vielmehr ihr Wert und Wirkung zuerkannten.

R e i n h o l d Z i m m e r m a n n.

*

Braunschweig. In der zweiten Hälfte der Spielzeit entwickelte das Landestheater eine geradezu vorbildliche Tätigkeit, mit Einsetzung aller Kräfte erhob es Parsifal auch hier zum wirklichen Bühnenweihfestspiel. Da ein Teil der Bühnenausstattung, Kostüme und Requisiten von Hannover entliehen war und zu einem bestimmten Termin wieder abgeliefert werden mußte, wurde das Werk in vier Wochen 16mal vor stets ausverkauftem Haus wiederholt, ohne alle Einlaßbegehrenden befriedigen zu können. Die Aufführungen gestalteten sich zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis, das Publikum erschien größtenteils in festlichem Anzuge und verlieh dadurch schon äußerlich den Aufführungen außergewöhnlichen Charakter. Die Besucher, z. B. der frühere Großherzog von Oldenburg mit Gefolge, kamen zum Teil von weit her und waren des Lobes voll über die tadellosen Leistungen. Generalmusikdirektor Karl Pohlig stellte einen Rekord auf, der ihm unvergessen bleibt, nur einmal vertrat ihn Stiedry von der Berliner Staatsoper. Ihm zur Seite standen Opernspielleiter Benno Noeldechen und Bühneninspektor Josef Gebhardt; Else Alsen (Kundry), Peter Unkel und R. Stieber (Parsifal), Adolf Jellouschegg und Lorenz Corvinus (Gurnemanz), E. Hunold (Amfortas), Th. E. Frorath (Klingsor) u. a. rangen in edlem Wetteifer um die Palme; der Braunschw. Lehrergesangverein, der Kinderchor der städtischen Bürgerschulen von O. Thönicke, die Landestheaterkapelle verdienten die höchste Anerkennung. Durch den Erfolg ermuntert, läßt der Intendant Dr. Hans Kaufmann trotz der gewaltigen Kosten die hiesigen Mittel ergänzen, so daß die neue Spielzeit höchst wahrscheinlich mit Parsifal in neuem Gewande eröffnet wird. Der Schatzgräber von Schreker erfüllte die hohen Erwartungen nicht, die fünfte Wiederholung dirigierte der Dichter-Komponist selbst, ohne jedoch Karl Pohligs Wirkungen zu erreichen. Wilh. Kienzls Kuhreigen, der schon 1913 angekauft, aber immer wieder aufgeschoben war, mußte vertragsmäßig endlich aufgeführt werden, hat aber keineswegs wie guter Wein durch das Alter gewonnen, obwohl er infolge der inzwischen eingetretenen gewaltigen politischen Umwälzungen zeitgemäß wurde. Um jede Störung auszuschließen, besetzte man die Hauptrollen doppelt durch Albine Nagel (jugendlich Dramatische) und E. L. Hartmann (Koloratursängerin), Ilse Dietrich und Elfriede Leube (I. und II. Soubrette), Peter Unkel und R. Stieber (Helden- und lyrischer Tenor), gab also Gelegenheit zu interessanten Vergleichen der Auffassung derselben Aufgabe durch verschiedene Künstler. Der dritte Akt mit der anklingenden Marseillaise und Karmagnole, der verherrlichten französischen Revolution, der gefeierten Göttin der Freiheit, die hier statt der Trikolore als Lokalkolorit eine blutrote Fahne trug, bildet einen Ausschnitt aus Deutschlands jüngster Geschichte, ließ aber trotzdem das Publikum kalt, nur ein Teil spendete den Darstellern und der Leitung, dem II. Kapellmeister Dr. Max Werner und dem I. Opernspielleiter B. Noeldechen warmen Beifall. — Mit Beginn der Ferien scheiden aus dem Verbande des Landestheaters Ilse Dietrich, die voriges Jahr von der Berliner Staatsoper hierherkam und auch wieder dorthin zurückkehrt, ferner Th. Bachenheimer und Fritz Voigt (Tenor- und Baßbuffo), die am 1. Oktober das Braunschweiger Operettenhaus eröffnen und leiten werden. Als Nachfolger treten ein: Marg. May vom Landestheater zu Stuttgart, Erich Zimmermann (Dortmund) und Fr. Führsen (Mainz). Um den drückenden Fehlbetrag aus der Welt zu schaffen, wird die neue Spielzeit schon Mitte August nach kaum 6wöchentlicher Pause beginnen und recht viele Neuheiten vermitteln. Am Tage der 100jährigen Wiederkehr der hiesigen 1. Aufführung erscheint Der Freischütz in völlig neuer Ausstattung. Darauf folgen: Der ferne Klang v. Schreker, Palestrina von H. Pfitzner und als Uraufführung Thamar von Wilh. Mauke. Neu sind für Braunschweig ferner: Eugen Onegin von Tschaikowsky und Wenn ich König wäre von Adam. Aufgefrischt werden: Cosi fan tutte und Die Entführung aus dem Serail von Mozart, Fra Diavolo von Auber, Othello und Der Maskenball von Verdi, Elektra und der Rosenkavalier von Rich. Strauß, Bohème und Toska von Puccini, Boccaccio von Suppé, Undine von Lortzing, Parsifal, Tristan und Isolde und Der Ring des Nibelungen von Wagner. — Der Nachfolger des Hofkonzertmeisters Ad. Wünsch, der einst von Stuttgart hierherkam und am 1. Januar nach langjähriger, erfolgreicher Tätigkeit als Führer des Orchesters, des Vereins für Kammermusik, als Solist und Lehrer in den wohlverdienten Ruhestand trat, ist noch nicht ernannt, obwohl er spätestens am 1. Oktober die Stelle, die augenblicklich Konzertmeister Hans Mühlfeld versieht, antreten soll. — In den Konzertsälen herrschte reges Leben und Treiben, die Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle wurden unter Karl Pohligs genialer Leitung zu Ende geführt; sie waren wie die Generalproben im Landestheater stets ausverkauft, ein Sonderkonzert gestaltete der Dirigent zu einer Nachfeier von Beethovens 150jährigem Geburtstag, die Wiedergabe der V. und VI. Symphonie trug ihm stürmischen Beifall, Lorbeeren und Blumen ein. Der Verein für Kammermusik und die Triovereinigung von Schacht, Giemsa und Steinhage regten sich wieder, die gemischten und Männerchöre erreichten die frühere Leistungsfähigkeit, der Br. Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. J. Frischen (Hannover), der Br. Männergesangverein, der unter Karl Pohlig sein 75jähriges Stiftungsfest feierte, der Bach-Verein unter Musikdirektor A. Therig, der Schubert-Chor unter R. Lampe, der Madrigalchor unter Oberrealschullehrer H. Heger u. a. führten größere Werke mit künstlerischem und äußerem hervorragendem Erfolge auf. — Selbständige Klavierabende veranstalteten Viktor v. Frankenberg, Max Pauer, Walter Gieseking, J. Pembaur, Emmi Knoche, Gertr. Scheffler, Maria Osterloh, die Geige war durch Gertr. Schuster-Woldan, Lidus Klein, der Gesang durch W. Seeliger, Frl. Neitzer, Maria Schreker und Alfred Kase vertreten. Der Domorganist Walrad Guericke schloß die Spielzeit, Kloses Doppelfuge (c moll), die in einem Choral mit Verstärkung von je vier Trompeten und Posaunen ausklingt, ließ die Einnahme Jerichos (Josua 6, 20) nach Niederlegung der Festungsmauern durch sieben Halljahrsposaunen wahrscheinlich erscheinen. — Nun Stille nah und fern.

E r n s t S t i e r.

*

Karlsruhe. Sich für Musik interessierende Fremde, die nach Karlsruhe kommen, sind erstaunt, wie viel hier musiziert wird. Unsere Stadt hat drei Konservatorien und wenn man die Zahl ihrer Schüler mit der der kleinen Musikinstitute und Privatlehrer zusammenzählt, so wirdsie 3000 noch übersteigen. Dazu kommt die Legion derjenigen, die zur Befriedigung ihrer Musiklust sich nicht der üblichen Tasten-, Streich- und Blasinstrumente bedienen, sondern sich an den jetzt wieder so beliebt gewordenen Zupf- und Reißinstrumenten einer hinter uns liegenden



Amerikanische Karikatur Carusos.

primitiveren Kunstübung genügen lassen. Seit Umschichtung der sozialen Schichten wird auch in Kreisen Musik gemacht, die sich vordem wenig oder gar nicht um ein Verhältnis zur Tonkunst bemüht haben. Diese allgemeine Musizierfreudigkeit wäre zu begrüßen, würde sie einer tiefen Sehnsucht nach der Kunst und ihren gemütsveredelnden Einflüssen entspringen. Häufig geht sie aber nur auf Spieltrieb oder Nachahmungssucht zurück. Es ist die Eitelkeit Emporgekommener, es anderen gleichzutun, bei denen die Musik längst ein Kulturfaktor geworden ist. An solchen fehlt es bei uns keineswegs. Ihnen haftet nicht selten eine Eigentümlichkeit an: die Scheu vor der Kunst unserer Zeit. Die Klassiker sind bei ihnen gleichsam erbeingesessen. Was nach Brahms kommt, wird mit Mißtrauen angesehen. Dabei nehmen sich die auf die „Klassiker" Eingeschworenen meistens gar nicht die Mühe, in die ihnen fremde Kunstwelt näher einzudringen. Sie ignorieren auch die Bestrebungen, die darauf ausgehen, ihnen das Entfernte näher zu bringen. Sich bei uns für zeitgenössische Komponisten einzusetzen, ist ein Wagnis, das dem Konzertgeber nur selten gelingt, das er dagegen meistens mit schweren Opfern für seinen Geldbeutel büßen muß. Lieder- oder Kammermusikabende mit „Modernen" auf dem Programm können selbst einer Cahier oder einem Rosé empfindlichen Abbruch tun. Die Angst vor dem „Neuen" war beim Rosé-Quartett geradezu typisch. Wollte die illustre Kammermusikvereinigung an vier Abenden die Entwicklung des Streichquartetts aufzeigen Der letzte Abend sollte Reger und Schönberg bringen. Diese beiden fanden aber so wenig Gnade bei dem „kunstverständigen" Publikum der „Musikstadt" Karlsruhe, daß die Konzertdirektion Neufeldt, von der die dankenswerte Veranstaltung ausging, öffentlich erklärte: „Die Absicht, in großem Zuge das deutsche Streichquartett von Dittersdorf bis Schönberg in mustergültigen Aufführungen zur Darstellung zu bringen, kann nicht verwirklicht werden. Die Konzertdirektion sieht sich deshalb gezwungen, diese Reihe mit Brahms abzuschließen, denn den letzten Schritt über Reger zu Schönberg mitzutun, konnten sich nur ganz wenige Personen entschließen. Dem Rosé-Quartett, das überall vollbesetzte Säle vorfindet, wolle sie nicht zumuten, sich für einen so kleinen Kreis abzumühen." Die Furcht vor Schönberg könnte insofern eine Erklärung finden, als Cortolezis kurz vorher in einem der von ihm geleiteten Symphoniekonzerte die fünf Orchesterstücke aufführte, die bei den Hörern einen Heiterkeitsausbruch hervorriefen. Nun sind ja gerade diese abstrusen Stücke wenig geeignet, für Schönberg bei einem Publikum, das ihn gar nicht kennt, zu werben. Um das Verständnis für den ihm vollständig wesensfremden Komponisten zu erleichtern, hätte man zunächst auf eines seiner älteren Werke zurückgreifen müssen. Im übrigen wird den lebenden Tonsetzern in den Symphoniekonzerten wenig Raum gegönnt. Bekanntgemacht wurde man mit Schrekers klanglich frappierender, in der Form aber zu sehr zerflossener Kammersymphonie. Verwunderlich erscheint, warum hier an dem steigender Wertschätzung sich erfreuenden, in den Musikzentren Mittel- und Norddeutschlands aufgeführten Stuttgarter Joseph Haas vorübergegangen wird. Warm tritt Cortolezis für Bruckner ein, dessen „Neunte" mit dem Tedeum er brachte. Auch mit Mahlers „Dritter" hat er, trotz ihrer „besonderen Art", die einige „ehrenfeste" Musikzöpfe zum Wackeln brachte, zu überzeugen verstanden. Das Altsolo in ihr sang Frau Färber-Straßer aus München, die gleich darauf auch als Brangäne auftrat. Die mit einer schönen Stimme begabte und vornehm gestaltende Künstlerin gewann sich Sympathien. Mahlers „Vierte" von Boehe mit dem Pfälzischen Landessymphonieorchester ungemein sorgfältig ausgearbeitet, hat nicht die gebührende Würdigung gefunden, wie überhaupt die Konzerte dieses in seinen Leistungen rasch sich vervollkommneten Orchesters, dem wir die Kenntnis einiger zuvor unbekannter Tonschöpfungen zu danken haben, hier nicht genügend Boden gewinnen konnten. Von den Solisten, die in ihnen mitwirkten, haben Berber und Pembaur mit Konzerten von Brahms und Liszt starke Erfolge erzielt. Die Wißbegierde des Karlsruher Publikums entschieden überschätzt haben einige junge dänische Komponisten, als sie glaubten, ihre Werke hier zur Uraufführung bringen zu sollen. Der Zudrang zu dem „Nordischen Abend" blieb jedenfalls beträchtlich hinter den Erwartungen der Konzertveranstalter zurück. Waren es auch keine weltbewegenden Gedanken in den symphonischen Gebilden der Herren J. L. Emborg, A. Wieth-Knudsen und Rud-Langgaard, die dem Hörer den Atem versetzten, so gab sein Ohr sich doch willig der klangreizvollen Musik hin, der die plastische Ausformung durch unser vortreffliches Orchester des Landestheaters mit Kapellmeister van der Floe an der Spitze zustatten kam. Von den zugereisten Quartettvereinigungen hörte man viel Schönes. Mit zum Allerschönsten müssen die vom Wendling-Quartett und dem Klarinettisten Dreisbach gespielten Quintette von Mozart und Reger gerechnet werden. Und wessen man sich besonders freute war, daß an dem hohen künstlerischen Genuß so viele teilgenommen haben. Denn das ist ein Ausnahmefall, daß ein Saal überfüllt ist, wenn Kammermusik und zum Teil gar noch von Reger dargeboten wird. Hat es doch den Anschein, als ob mit dem Wachsen der Zahl der Musiktreibenden die Zahl derer, denen es Bedürfnis ist, sich an ihr als der den feinsten Duft ausströmenden Blüte am reichverzweigten Baum der Tonkunst zu erquicken, abnehme. Karlsruhe besitzt kein eigenes Streichquartett mehr. Nahezu hundert Jahre durfte es ein solches sein eigen nennen, jetzt kann es wegen Teilnahmslosigkeit des Publikums nicht mehr bestehen. Von einer zielbewußten bodenständigen künstlerischen Pflege der Kammermusik kann kaum mehr die Rede sein. Eine Veranstaltung größeren Ausmaßes war die von der heimischen Geigerin Margarete Schweikert mit Professor Schmid-Lindner aus München an drei Abenden gegebene Entwicklung der deutschen Violinsonate von Bach bis Pfitzner. Die von den gleichen Künstlern unter Zuziehung des ersten Cellisten am Landestheaterorchester, Paul Trautvetter am Todestage Brahms' veranstaltete Morgenfeier mit ausschließlich Brahmsschen Kompositionen fand in den Reihen der zahlreichen Brahms-Verehrer einen starken Widerhall. Als ein tüchtiger Geiger mit gepflegtem Ton stellte sich in seiner Vaterstadt Emil Kornsand in einem mit der geschätzten Pianistin Elisabeth Moritz gegebenen Sonatenabend mit bekannten Werken vor. Für eine hier noch neue, in der Darstellung der Brüder Post äußerlich wirksame Violinsonate von Busoni hätte man einen größeren Hörerkreis gewünscht. Lebhafte Zustimmung verdient der Plan Cortolezis unter Mitwirkung erster Kräfte des Landestheaters im Gartensaal des ehemaligen großherzoglichen Schlosses zu billigen Eintrittspreisen Sonntagmorgen-Aufführungen zu veranstalten, in denen auch die weniger bekannten Schöpfungen unserer großen Meister der Allgemeinheit erschlossen werden sollen. F. Schweikert.

*

Konstanz. Das vierte der von Barth und Rebholz veranstalteten Konzerte brachte uns eine gediegene Geigerin in Anita Portner aus München. Man konnte Freude haben an ihrem Musizieren. Ganz besonders gut gelang Frl. Portner das C dur-Konzert von J. Haydn und die Sonate von C. Franck. Es war nur zu bedauern, daß sie am Flügel keinen ganz ebenbürtigen Künstler hatte. Im letzten Abonnementskonzert hörten wir Prof. Max v. Pauer aus Stuttgart. Ganze Klavierabende sind auch heute noch, wo wir eigentlich daran gewöhnt sind, Wagnisse, denn es tritt sehr leicht eine Ermüdung ein. Bei Max v. Pauer war dies nicht der Fall. Seine Vortragsfolge war nicht nur sehr geschmackvoll, auch sein Spiel interessierte bis zum Schluß. Ganz hervorragend war seine Gestaltung der f moll-Klaviersonate Op. 5 von Joh. Brahms. Bald darauf folgte ein Klavierabend von Sandre Droncker aus München. Hier zeigte sich auch, daß die von mir vorhin ausgesprochene Befürchtung nicht unbegründet ist. Bei Sandre Droncker lag die Steigerung in der Kraftentfaltung, der musikalische Zuhörer kam unbedingt zu kurz. Ja, man mußte selbst eine saubere Technik und feinen Pedalgebrauch vermissen. Etwas Abwechslung in die üblichen Konzertprogramme brachte ein „Nordischer Komponistenabend" von Frau A. Bienert-Boserup mit Musikdirektor K. Bienert. Es kamen Lieder von P. Heise, Lange-Müller, R. Langgaard, Palmgren, Grieg usw. und Klavierkompositionen (Sonate Op. 12 von Sibelius, Fantasiestücke von A. Backer-Gröndahl) zum Vortrag. Die K. Nachrichten schreiben u. a.: „Frau Bienert, die selbst Nordländerin ist, sang die Lieder mit tiefinnerem Erfassen und hoher Kultur der Stimme.... Herr Bienert spielte mit großer Hingebung und Sicherheit die Sonate in F dur des Finnländers Sibelius...." Ueber einen Schubert-Abend kann ich nicht berichten, da ich anscheinend absichtlich keine Karten erhielt. Von Chorkonzerten wären ein Konzert des Liederkranzes und der Badenia lobend zu erwähnen. Die Saison beschloß der Bodan mit der Aufführung der hl. Elisabeth von Fr. Liszt unter der musikalischen Leitung von Musikdirektor K. Bienert. Als Solisten waren Frau Dr. Lobstein-Wirz (Heidelberg), Frl. Joh. Bueß (Cannstatt-Stuttgart), Kammersänger Jan van Gorkom und Konzertsänger O. Weßbecher (Karlsruhe) verpflichtet. Ihre Leistungen waren fast durchweg gut. Sie trugen ganz wesentlich zum Gelingen der schönen Aufführungen bei. Die K. Ztg. berichtet u. a.: „Die Aufführung war vorzüglich und übertraf selbst hochgespannte Erwartungen. Der Dirigent, Musikdirektor Bienert, beherrschte die Partitur des Werkes vollkommen und erwies sich als gewandter und sicherer Leiter des komplizierten Apparates." Vom Stadttheater sind zwei sehr schöne Aufführungen, Sommernachtstraum mit Musik von F. Mendelssohn und Peer Gynt mit Musik von E. Grieg, zu erwähnen.

Kunst und Künstler

— Karl Storck-Gedächtnisfeier. Unter dem 9. Mai 1920 meldeten die Zeitungen kurz und trocken das Ableben Storcks. Die Menge las, fragte nach ihm, bedauerte seinen Tod und ging Alltagsgeschäften nach. Nur wenigen kam es zum Bewußtsein, welche Tragik in solchem Sterben liegt, wenn ein Reicher am Geiste nicht spendend mehr unter dem Volke weilen kann, dem seine Liebe und Arbeit gegolten. Wer kennt Gottes Wege — sie sind nicht unsere. Storck ist nicht in Berlin bestattet worden. In Olsberg an der Ruhr, wo ihn der Tod ereilt, liegt sein Verwesbares auf einem stimmungsvollen Dorffriedhof mitten zwischen bewaldeten Höhen. Das hatte er sich gewünscht. Am 9. und 10. Juli weihten Freunde sein Grabmal, eine bedeutende Schöpfung des Charlottenburger Plastikers Prof. Ernst Müller. Um ganz in seiner Bahn zu wandeln, sollte den Teilnehmern und der Bevölkerung beste Musik geboten werden. In selbstloser Weise, aus Dankbarkeit gegen seinen Lehrer Storck, war Storsberg (Gelsenkirchen) mit seinem gemischten Chor, Abteilung musica sacra, erschienen. Gerard Bunk (Dortmund) saß am Flügel; Frau und Herr Hecke (Düsseldorf) steuerten Lieder bei: Bach, Beet-

hoven, Mozart, Schubert und Brahms. Im Saale des Josephsheim-Bigge, wo verkrüppelten Menschenkindern Gelegenheit geboten ist, in Werkstätten ein Handwerk zu lernen, fand das erste Konzert statt. Storcks Bronzebüste war mit Eichenlaub geschmückt. In großangelegter Rede ging Dr. Hoeber (Köln) das Lebenswerk Storcks durch. Zuerst habe die Literaturgeschichte sein Können offenbart. Dann habe er Fernstehenden durch sein Opernbuch bestes deutsches Kulturgut erschlossen. Die Allgemeine Musikgeschichte zeige seine Stoffbeherrschung, seine Mozartbiographie eine ungewöhnliche Einfühlungsfähigkeit. Zuletzt habe die große Türmergemeinde auf ihn gehört als auf einen Ekkehart deutscher Art und Kunst. Andachtsvoll lauschten die Zuhörer den herrlichen musikalischen Darbietungen. Echte Weihestimmung herrschte im Saale. Am Sonntag 10. Juli wurde in der Olsberger Kirche ein feierlicher Gottesdienst gehalten, wo Frau und Herr Hecke wiederum sangen. Um 2 Uhr nachmittags sammelte sich eine große Gemeinde am Grabe. Der Storsbergchor eröffnete die Feier mit dem alten, herrlichen Choral: Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen. Geheimrat Dyroff (Bonn) pries Storck als Mittler zwischen deutscher Kunst, deutscher Geistesarbeit und der breiten Volksmasse. Prof. Fahrenkrog (Barmen) führte aus, wie Storck besondere Eignung gehabt als Förderer deutscher Kultur und Kunst: „Ausgerüstet mit einem ungewöhnlichen Wissen und einem tiefschürfenden Verständnis für alle Zweige der Kunst: der Dichtung, der Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik — ausgerüstet mit einer olympischen Urteilsfähigkeit, einem warmen, reichen Herzen und einer todtrotzenden Treue, hallte sein Ruf, als der Ruf eines deutschen Türmers und als das künstlerische Gewissen seines Volkes jahreweit wie ein Segen über die deutschen Lande." An Stelle Dierks, den schweres Kranksein fernhielt, dankte Landgerichtsrat Haendler (Koblenz) dem Toten für seine opferbereite Tätigkeit als Vorsitzenden des Verbandes deutscher Schriftsteller. Deren wirtschaftliche Lage zu bessern, sei Storck keine Arbeit zu schwer gewesen. Haendler und Musikdirektor Storsberg legten Kränze nieder. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) schloß den Reigen der Redner. Er dankte dem Verewigten für seine Mitarbeit an den musikpädagogischen Kursen. — Das Grabmal ist edel und schlicht wie Storck selbst es war. Eine ovale Bronzeplakette zeigt Storcks männlich schönen, durchgeistigten Kopf. Unter Leier und Lorbeer liegt die Mozartbiographie, die ja dem Schöpfer des Grabmals zugeeignet war. — In einem zweiten Konzert erklangen frischere Weisen. Das sollte sagen: die Trauer um den Toten wird aufhören, denn sein Werk lebt weiter, und sein Erbe, seine Art, wird gepflegt werden. Er diente dem deutschen Volke, wo die tiefsten Wurzeln deutscher Kunst liegen und das deshalb ein Anrecht darauf hat, teilzunehmen an deutscher Kunst und deutscher Kultur überhaupt. Fritz Schauerte (Bigge).

— Ausschreiben. Der „Circolo degli Artisti di Torino" unter der Mitwirkung des „Doppio Quintetto di Torino" schreibt einen internationalen Konkurs aus für Kammermusik für sämtliche oder einen Teil der folgenden Instrumente: I. Violino, II. Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corno, Pianoforte, Arpa, unter folgenden Bedingungen: 1. Die Komposition darf von jeglicher Form sein, muß jedoch wenigstens sieben der vorgenannten Instrumente einbegreifen, worunter auch Blasinstrumente. 2. Die Aufführung darf nicht länger als 40 Minuten dauern. 3. Es werden sowohl italienische wie ausländische Konkurrenten zugelassen, jedoch nur mit noch nicht herausgegebenen und öffentlich noch nicht aufgeführten Arbeiten. 4. Der Ablieferungstermin ist unwiderruflich auf den 31. Dezember 1921 festgesetzt. Es werden trotzdem auch die Arbeiten zugelassen, welche innerhalb dieses Termins „eingeschrieben" abgeschickt wurden. 5. Jeder Komposition muß ein geschlossenes Kuvert beigefügt werden, worin Namen, Vornamen und Adresse des Konkurrenten angegeben werden, und dessen äußere Seite ein Motto trägt, das auf dem ersten Blatte der Komposition wiederholt wird. Beides muß als „Einschreiben" an den „Circolo degli Artisti", Via Bogino 9, Turin, gesandt werden. 6. Die Jury wird von der Direktion des „Circolo degli Artisti" innerhalb des 31. Oktober 1921 ernannt werden, und wird aus 5 oder 7 Gliedern zusammengesetzt sein. Sie wird unwiderruflich über die Zuteilung der Preise entscheiden und außerdem der Direktion des „Circolo degli Artisti" die Stücke anzeigen, die sie als aufführungswürdig erachtet. 7. Der erste Preis beträgt 5000 Lire und ist unteilbar. 8. Der zweite Preis von 3000 Lire wird, nach Erachten der Jury, teilbar sein, und einer oder mehreren Kompositionen zugeteilt werden. 9. Die preisgekrönten Arbeiten werden zum ersten Male vom „Doppio Quintetto Torinese" im Frühling 1922 im „Circolo degli Artisti" aufgeführt werden. 10. Die preisgekrönten und aufgeführten Kompositionen bleiben Eigentum des „Circolo". Die Konkurrenten sind gebeten, den Partituren einen Klavierauszug beizufügen, um der Jury die Arbeit zu erleichtern. 11. Die preisgekrönten Arbeiten werden zum Repertorium des „Doppio Quintetto" in Turin gehören, dem die Autoren die Exklusivität der Aufführung in Italien für die Dauer von zwei Jahren vom Schlusse des Konkurses an vorbehalten werden.

— (Das Prager Deutsche Landestheater. Ein Dokument.) Dem Berichte des Deutschen Theatervereines in Prag, der das nunmehr einzige, seit dem Jahre 1887 bestehende „Neue Deutsche Theater" erhält, entnehmen wir: In das Berichtsjahr fällt der 16. November 1920, der Tag, an welchem rohe Gewalt, die ohne Beispiel dasteht, die ruhmreiche Pflegestätte deutscher Kunst, das Deutsche Landestheater in Prag, überfiel und sich dieses altehrwürdigen Kunstbesitzes der Prager Deutschen sowie des ganzen deutschen Volkes zwecks Eröffnung seine Räume für den tschechischen Theaterbetrieb bemächtigte. In seinen heiligsten und edelsten Empfindungen gröblichst verletzt, gedenkt das Prager Deutschtum dieses Tages mit unauslöschlichem Kummer, unvergänglichem Schmerz und tiefster Trauer. Seit nahezu eineinhalb Jahrhunderten im Kunstbesitze des im Jahre 1783 als deutsches Nationaltheater ins Leben gerufenen Deutschen Landestheaters stehend, ausgestattet mit dem landtäflich ob dem Theatergebäude auf Grund ausdrücklichen Beschlusses des böhmischen Landtages eingetragenen Rechte, daß in diesem Theater nur deutsche Kunst zu pflegen sei, mußten wir das tieftraurige Schauspiel erleben, daß der böse Wille einer unverantwortlichen Menge, das Gebaren einiger weniger als deren Sprachrohr auftretender Männer genügte, um uns des Deutschen Landestheaters, dieser weit über die Grenzen dieses Staates hochangesehenen deutschen Bühne, zu berauben. Alle ebenso nachdrücklich wie unerschrocken aufgewendeten Bemühungen der berufenen Vertreter des Prager Deutschtums und des deutschen Theaterwesens in Prag, die alles irgendwie Erdenkliche weit übertreffende Gewalttat zu beseitigen, dem deutschen Kulturbesitz in Prag die ihm gebührende Wiedereinsetzung in seine unbestreitbaren, sonnenklaren Rechte zu verschaffen, blieben bisher ergebnislos. Die berufenen Hüter von Recht und Ordnung im Staate wurden vergeblich angerufen, sie haben vollständig versagt. So blieb die Untat der Kultur, die sich die gewaltsame Entziehung des Deutschen Landestheaters zur Aufgabe machte, bis zum heutigen Tage unbereinigt und ungesühnt. Die Gewalt kann sich rühmen, weder Schranken gekannt zu haben, noch Schranken begegnet zu sein! Die uns nach durch die bekannten Rechtssprüche versagter Anerkennung auch der Gewalt des Rechtes obgelegte Pflicht, den Betrieb des Deutschen Theaters mittels des einzigen uns zur Verfügung stehenden, dem Theaterverein gehörigen Theatergebäudes tunlichst sicherzustellen, haben wir nach Kräften zu erfüllen gesucht. Mit aufrichtiger Dankbarkeit gedenken wir dabei der beispielgebenden Opferwilligkeit, mit welcher uns weite Kreise der deutschen Bevölkerung ihren Beistand in wahrhaft deutscher Treue und Hingebung gewährt haben. Nicht minder gebührt unser Dank und unsere volle Anerkennung dem Theaterdirektor Leopold Kramer, der sein bewährtes Geschick und sein bestes Können mit unermüdlicher Hingebung in den Dienst der ihm nach Entziehung des Deutschen Landestheaters erwachsenen, unermeßlich großen Aufgaben gesetzt und unverdrossen all die ungeheuren Erschwernisse, unter denen das deutsche Theaterwesen in Prag seit der Beschlagnahme des Landestheaters überaus zu leiden hat, nach Kräften zu überwinden bemüht war. Wir danken auch dem gesamten Personal und allen beteiligten übrigen Kräften für ihren Beistand in schwerer Zeit.

— Zur Veredelung der Straßenmusik veranstaltet die Volksbühne Groß-Hamburg, unterstützt von großen Gesangvereinen, regelmäßig in den Sommermonaten abends Chorgesänge im Freien auf Hamburger Straßen und Plätzen, die einen begeisterten Widerhall finden bei Publikum und Presse und von vielen Tausenden von Zuhörern besucht werden. Eine von Musikpädagogen und bedeutenden Musikern oft erhobene Forderung ist hier verwirklicht und zugleich die Volksbühnenidee gefördert worden, die eine innige Gemeinschaft zwischen Genießenden und Schaffenden wiederherstellen will. Das ist ein Unternehmen, das aller Orten in großen Städten wie auf dem Lande nachgeahmt werden sollte. Volkslieder und andere gehaltvolle, ernste wie fröhliche, Kunst kann auf solche Weise in der Tat als Werbemittel gegen den durch Kino und Operette verkitschten Geschmack des Volkes nutzbar werden. Griffen die Männergesangvereine insgesamt diesen Gedanken auf, so würden sie in Wahrheit an die Lösung einer sozialen Aufgabe gehen, deren große Wichtigkeit kein Mensch von Verstand und Gefühl leugnen kann.

— Der Provinzialverband der Kirchenmusiker der Provinz Sachsen gedenkt nach längerer Pause Ende September in Halle a. S. eine Kirchengesangstagung abzuhalten. Es sollen dabei die verschiedensten Kirchenchöre, getrennt und vereint, herangezogen werden, und zwar vorwiegend mit Werken von Komponisten, welche zu Halle nähere Beziehungen gehabt haben. So wird u. a. durch den Stadtsingchor eine bisher gänzlich unbekannte Kantate von Friedemann Bach zu Gehör kommen. Eine Ausstellung von einschlägigen literarischen und musikalischen Werken von Zachau und Händel herab bis in die Gegenwart hinein wird eine wertvolle Ergänzung der praktischen Vorführungen sein. Die Vorbereitung zu dem Feste liegt in den Händen von Generalsuperintendent Schöttler und Prof. Dr. Arnold Schering.

— Die Robert-Franz-Singakademie in Halle a. S. war beim Magistrat vorstellig geworden, zu ihren Aufführungen eine pekuniäre Beigilfe bewilligen zu wollen, und zwar in Höhe von 18 500 Mk. Von verschiedener Seite wurde dagegen Einspruch erhoben mit dem Bemerken, daß andere Chöre der Stadt mindestens die gleiche künstlerische Bedeutung wie die Singakademie haben, daraufhin bewilligte man je 10 000 Mk. für die Robert-Franz-Singakademie, für den Lehrergesangverein und für den Arbeitersängerchor.

— Aus Anlaß seiner vor kurzem stattgefundenen Bayreuther Hauptversammlung hat der Verband der Vereine Kreditreform e. V. in Leipzig, dem Wagner-Fonds eine Zuwendung von 2000 Mk. gemacht. Das ist geschehen in der Erwägung, daß bei der hohen kulturellen Bedeutung der einzigartigen Wagnerischen Schöpfungen eine finanzielle Förderung seines Werkes gerade heute von größter Bedeutung ist.

— Der Altmeister der deutschen Musikverleger, Willibald Challier, feierte am 29. Juli seinen 80. Geburtstag. Challiers Vater hatte den Schwerpunkt auf das Sortiment gelegt, der Sohn legte ihn auf den Verlag. Das vornehme Lied ist seine Spezialität geworden, Namen wie Richard Strauß, Wilhelm Berger, Felix Weingartner, Christian Sinding, Konrad Ansorge, Wilhelm Mauke, Fritz Fleck schmücken den Verlagskatalog. Als Ehrenvorsitzender des Vereins der Berliner Musikalienhändler, Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer, gerichtlicher Sachverständiger für den Musikalienhandel usw. ist Challier noch heutigen Tages tätig. Als sicherer Kenner des Urheberrechts wurde er bei Beratung des neuen Urheberrechtsgesetzes, sowie bei der Revision der Berner Konvention seinerzeit vom Auswärtigen Amt als Sachverständiger zugezogen.

— Maria Jvogün, die berühmte Koloratursängerin der Münchner Oper, hat sich mit dem Kammersänger Karl Erb vermählt.

— Das sächsische Kultusministerium hat Dr. Alfred Reucker, den bisherigen Direktor des Stadttheaters Zürich, zum Intendanten der Staatstheater nach Dresden berufen. Dr. Reucker, der wiederholt Berufungen, u. a. nach Köln, Mannheim, Frankfurt a. M., abgelehnt hatte, wird sein neues Amt in Dresden schon am 1. September antreten.

— Zum Nachfolger Prof. Heinrich Barths ist Prof. Leonid Kreutzer an die Berliner Hochschule für Musik berufen worden.

— Heinrich Kaspar Schmid, der ausgezeichnete Münchener Musiker, ist zum Direktor des Konservatoriums für Musik in Karlsruhe ernannt worden, wo er der Nachfolger des Hofrats Heinrich Ordenstein wird.

— Roderich v. Mojsisovics hat soeben Dichtung und Musik einer einaktigen Oper „Der Zauberer" nach Cervantes „Die Höhle von Salamanka" beendet.

— Moritz Moszkowski lebt, wie amerikanische Blätter melden, in großer Bedrängnis. Moszkowski, der mit einer Schwester der französischen Komponistin Chaminade verheiratet war, übersiedelte vor etwa 20 Jahren von Berlin nach Paris. Krankheit, Alter, die wechselnden Moden des Tages und die Folgen der Kriegsjahre haben den greisen Meister des geschliffenen Klavierstücks ins Hintertreffen gedrängt, so daß nunmehr — und zwar von Amerika aus — eine Hilfsaktion eingeleitet werden mußte, um Moszkowski vor dem Aeußersten zu schützen.

— Nach der Schlesischen Zeitung hat die Philosophische Fakultät Breslau dem Wirklichen Geheimen Rat Karl Graf Pückler-Oberweistritz in Anerkennung seiner hervorragenden Verdienste um die deutsche Musik die Würde eines Doktors der Philosophie ehrenhalber verliehen.

— S.B. Frau Peiseler-Schmutzler (Leipzig) setzte sich in Jena mit durchschlagendem Erfolge für Göhler und Smigelsky ein. Sie sang in einem Konzert der hier weit geschätzten Jenaer Liedertafel unter Leitung des auch als ausgezeichneter Sänger bekannten Musikpädagogen Fritz Merseberg.

— Die englische Zeitschrift „The Scots Pictorial" bringt in ihrer letzten Nummer eine lange Besprechung der Werke unseres Landsmannes August Stradals. Der Verlag C. F. Peters (Leipzig) hat Stradals Klavierbearbeitung (für 2 Hände) von Beethovens Quartett Op. 131 (cis moll) übernommen und Stradal die Bearbeitung von Mahlers V. Symphonie für 2 Klaviere übertragen.

— Der französische Komponist André Messager ist schwer erkrankt.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Aus Italien, wohin Enrico Caruso nach längerem Aufenthalte in Amerika vor einigen Monaten zurückkehrte, kommt die Nachricht vom Ableben des ohne Frage größten Tenores der Jetztzeit. Caruso war keineswegs einer der vielen Ritter vom hohen c, die Stimmprotzerei treiben und damit ihr und ihres Publikums künstlerisches Bedürfnis befriedigen. Er war vielmehr ein gründlich durchgebildeter Musiker und ein Darsteller von hoher Eigenart. Wer ihn auch nur einmal in einer seiner Glanzrollen gehört hat, wird ihn nie vergessen können: der wunderbare Glanz und die strahlende Leuchtkraft seiner herrlichen Stimme verbanden sich mit tief durchdachten und immer höchst charakteristisch gestalteten schauspielerischen Leistungen, deren Wesen Ursprünglichkeit und Schärfe, wie sie aus genauer Beobachtung des Lebens erwachsen, waren. Auch in Deutschland hat der verstorbene große Künstler, dessen menschliches Wesen uns hier nicht weiter zu berühren braucht, aufrichtige Bewunderer seiner Kunst hinterlassen.

Erst- und Neuaufführungen

— Die erste Arbeit der Münchener Oper nach den Festspielen bildet die Vorbereitung der „Rauensteiner Hochzeit" von H. W. v. Waltershausen. Das Werk wird hier im Oktober herauskommen. Im November folgt eine Neueinstudierung der „Walküre".

— Hermann Zilcher hat soeben seine dreiaktige Oper „Doktor Eisenbart" vollendet, welche demnächst bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen und im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen wird. Das Buch stammt von Otto Falckinberg (München) und ist von H. W. v. Waltershausen bearbeitet worden.

— Paul Gräner arbeitet zurzeit sein musikalisches Drama „Theophano" um. Diese Umarbeitung wird unter dem neuen Titel „Byzanz" zum 50. Geburtstag des Komponisten am 11. Januar 1922 im Leipziger Stadttheater zur Uraufführung kommen. Außerdem hat Gräner ein Chorwerk unter der Feder, den „Sonnengesang des heiligen Franziskus" in sieben Sätzen.

— Die neue Oper von Bernhard Sekles „Die Hochzeit des Faun" wird ihre Uraufführung in Wiesbaden erleben. Das Werk erscheint im Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz.

— Das Hessische Landestheater zu Darmstadt kündigt für die kommende Spielzeit drei Balletturaufführungen an: ein Tanzspiel von Franz Schreker mit einer Handlung von Gustav Hartung, exotische Tänze von Erwin Lendvai und eine dreiaktige Pantomime „Marion" von Paul v. Klenau.

— Das Stadttheater in Aachen sieht für die kommende Spielzeit u. a. folgende Werke zur Wiedergabe vor: Viebig: Quatembernacht (Uraufführung); Braunfels: Die Vögel; E. T. A. Hoffmann: Undine; Lortzing: Der Wildschütz, Hans Sachs; Marschner: Hans Heiling; Pfitzner: Der arme Heinrich; Wolf: Der Corregidor; Zemlinsky: Der Zwerg; Meyerbeer: Der Prophet; Liszt: Die heilige Elisabeth; Dukas: Ariane und Blaubart; Tschaikowsky: Pique-Dame.

Vermischte Nachrichten

— Nach langwierigen Verhandlungen und Vorbereitungen ist die bayerische Landesbühne, G. m. b. H., gegründet worden, der sich bereits über 20 Städte angeschlossen haben. Die bayerische Landesbühne wird im westrheinischen Bayern wertvolle Theatervorstellungen, insbesondere für die minderbemittelten Kreise, veranstalten und mit dieser ernsten Bühnenkunst vor allem die theaterlosen Städte versorgen. Die Wahl des Theaterreferenten des Kultusministeriums, des Ministerialrates Horn, zum Aufsichtsratsvorsitzenden beweist, daß das bayerische Kultusministerium dieser Landesbühne möglichste Förderung angedeihen lassen wird.

— Eine bemerkenswerte gerichtliche Entscheidung ist nach einer Mitteilung der „Signale" in einer von Prof. Max Chop gegen Prof. Dr. Krill angestrengten Beleidigungsklage gefallen. Auf eine Kritik Chops über ein Konzert der Gattin des Herrn Krill hatte dieser einen beleidigenden Brief an den Kritiker gerichtet, der Chop veranlaßte, Klage einzureichen. Daraufhin ist nun Prof. Dr. Krill vom Charlottenburger Amtsgericht wegen Beleidigung zu drei Tagen Haft verurteilt worden. Die interessante Urteilsbegründung bezeichnet die Kritik Prof. Chops als durchaus objektiv, wenn gleich scharf, und spricht der Kritik das Recht des ungeschmälerten freien Urteils zu.

— Um das Andenken an den Freund des Westfälischen Musikseminars in Dortmund, den verstorbenen Dr. Karl Storck, wachzuhalten, wurde seinerzeit eine Freistelle für das Gesanglehrerseminar, Staatsprüfung Berlin, gestiftet. Gelegentlich der Gedenkfeier in Oelsberg wurde Herrn Musikdirektor Holtschneider eine Summe überreicht, deren Zinsen dazu dienen sollen, jährlich einem strebsamen Studierenden ein Werk Storcks zu überreichen.

— Eine Theater- und Musikgemeinde hat sich in Sagen gebildet, die nach den Richtlinien des Volksbühnensystems besonders dem hilfsbedürftigen städtischen Musentempel unter die Arme greifen will. Zunächst wurde ein organisatorischer Ausschuß gewählt, dem ein künstlerischer Beirat aus Theater-, Musik- und Pressekreisen angegliedert werden soll.

— Vor einem kleinen Kreise berichtete Dr. Becking, ein Schüler Hugo Riemanns, über Entdeckungen, die er mit Hilfe der Rhythmus- und Klangmethode des Leipziger Phonetikers Prof. Dr. Eduard Sievers gemacht hat. Jeder Mensch hat eine unbeeinflußbare rhythmische Grundeinstellung, es gibt nur drei solcher Typen, nämlich den enthusiastischen (Beethoven), den aktiven (Mozart) und den kontemplativen (Wagner-Bach); einen vierten Typus, den Jaspus noch festgestellt zu haben glaubt, den mystischen, hat Becking, wenigstens für die Musik, nicht belegen können. Jeder dieser Typen ist gekennzeichnet durch eine bestimmte Lage der Schwere im Takt. Diese drei Typen sind in der ganzen Musik und Dichtkunst wiederzufinden. Becking fand ferner, daß auch eine nationale Bedingtheit jeglicher Musik sich feststellen lasse, und zwar zeige sich diese in der Lage des Schwerpunktes im Takt. (Herrlich! Etwas dunkel zwar, aber es klingt recht wunderbar! Wir danken der Dame, die jeden Menschen auf einen besonderen Vokal eingestellt fand.)

— Dem Jahresberichte über das 49. Schuljahr der staatlichen Musikschule zu Weimar entnehmen wir: die Anstalt beklagt den Tod ihres ältesten Lehrers, des Violoncellisten Karl Friedrichs d. Ae. und des Flötisten Leopold Schlevoigt. Beide Künstler sind lange Jahre hindurch angesehene Lehrer gewesen. Der Besuch der Musikschule war stark: in erster Linie werden für die Aufnahme beruflich Studierende berücksichtigt. Das Orchester zählt 40 Schüler, von denen viele noch die Aufführungen der Staatskapelle unterstützten. Es fanden 22 öffentliche Schülerabende statt und 12 Konzerte. Das neue Schuljahr beginnt am 22. September.

Schluß des Blattes am 4. August. Ausgabe dieses Heftes am 25. August, des nächsten Heftes am 8. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 23

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis von 1922 an vierteljährlich in Deutschland, Oesterreich u. Ungarn Mark 9.—, im Ausland Mark 18.— / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 2.—, im Kleinen Anzeiger Mk. 1.50.

Inhalt:

Zum Kampf um das tonale System.

Von Paul Carrière (Stawedder bei Haffburg).

Ingrimmig befehden sich heute Anhänger und Gegner des sog. tonalen Systems. Für den einen ist es das einzig denkbare, durch Jahrhunderte der Fruchtbarkeit geheiligte, die andern sehen darin nur eins unter verschiedenen möglichen Systemen, und zwar ein überlebtes, modernen Ansprüchen nicht mehr genügendes. Bei allem Ernst des Streites — handelt es sich doch im Grunde um einen Weltanschauungs-, einen Rassenkampf — macht er den grotesken Eindruck einer Don-Quixoterie. Ein großer Aufwand von Geisteskraft wird um nichts und wieder nichts vergeudet, weil kein Mensch weiß, worum es sich eigentlich handelt. Alle Hiebe gegen das tonale System zielen schon fehl, alle Abwehr deckt nach einer verkehrten Seite. An modernen Kampfrufen hört man: „Nieder mit der temperierten Stimmung", „hoch die unterdrückten Obertöne", „Selbstbestimmung der Melodie", „gleiches Recht für alle kleinen Sekunden", „kein Unterschied mehr zwischen Dissonanz und Konsonanz", „Klang ist alles"! Aus dem tonalen Lager tönt es entgegen: „Hoch Dreiklang, Dur und Moll", „jedem Ton seinen Wert", „nieder mit den Fratzen ‚neuer' Akkorde!" und ähnliche mehr.

Will man sich zu einer der Parteien schlagen, so zwingt zu der einen die Autorität der großen Meister, zur andern lockt die Jugend, die immer recht hat. Vielleicht hat sie auch diesmal recht, wenigstens in ihrer Auflehnung gegen gedankenlos übernommene Form, gegen schläfrige Gewohnheit; aber ebenso recht hat der Verteidiger einer hohen musikalischen Kultur, wenn er sich gegen Experiment und Spekulation wehrt, die beide zum Schematismus führen. Sind es doch zum Teil rein physikalische (akustische) Experimente, die die modernen Klangkünstler anstellen, teils rein verstandesmäßige, ja mathematische Erwägungen, von denen aus sie neue Klänge, Skalen, Systeme zu bilden suchen. Reflexion, eine Tätigkeit, die dem Künstler bisher dienend mithalf beim Schaffen, sie tritt heute an Stelle des Einfalls. — Warum soll aber nicht auch das physikalische Experiment und die Spekulation für die Musik wertvolle Ergebnisse zeitigen? Gewiß können sie das, jedoch nur für Nebengebiete der Musik, nämlich für Instrumentenkunde und Musikwissenschaft (Tonlehre); an die Musik als Kunst, an das schöpferische Element rühren sie nicht. Die modernen Bestrebungen befassen sich mit äußerlichen Dingen, mit dem Gewande, in dem die Musik erscheint; dazu gehören die Stimmung (Temperierung) und das Obertonphänomen, beides physikalische Gegenstände, nicht musikalische Gesetze. Alle Versuche, neue Systeme und Skalen aufzustellen, fußen auf einer schiefen Auffassung des Dominantenkreises (Quintenzirkels) wie der Dur- und Mollskala. Beides sind nicht etwa Grundlagen des tonalen Systems, sondern schematisierte Bewegungen, hier eines Tones innerhalb einer Tonart, dort des Grundtons von Tonart zu Tonart. Solche Hilfsschemata, also Nebenerscheinungen des tonalen Systems, wählt man heute zum Ausgangspunkt für Neubildungen.

All diesem Treiben stehen die Tonaliker in ziemlich hilfloser Empörung gegenüber. Entweder sie sind Praktiker, die, ausgefüllt von ihrem Handwerk und der bestehenden Kunst, keinen Sinn für abstrakte Theorie haben und die Musik wohl kunstphilosophisch, aber nicht musiktheoretisch betrachten, oder sie gründen ihre Theorie eben auf jene Erscheinung, von der auch ein gut Teil der modernen Theorie ausgeht, auf das Obertonphänomen. Ist doch die Analogie zwischen der Grundstellung des Durdreiklangs in der physikalischen Obertonreihe und seiner Herrscherstellung in der Musik auffallend und verlockend genug. Sobald man aber bei der physikalischen Erscheinung der Obertöne einhakt, ist es eine Inkonsequenz, unabhängig davon mit melodisch-harmonischen Prinzipien weiterzuarbeiten; logisch wäre vielmehr, den Gesetzmäßigkeiten eben jener Obertonreihe als physikalischer Erscheinung nachzuspüren, wie es die Modernen tun, um darauf oder in Anlehnung daran ein Tonsystem zu erbauen. Freilich gerät man auf diesem Wege um so tiefer ins Dickicht: je strenger man an den Obertönen und ihrer Gesetzmäßigkeit festhält, um so mehr entfernt man sich von dem natürlichen musikalischen Empfinden. Und wenn man näher zusieht, so entdeckt man, daß außer einer — auch nur beschränkten — Analogie zwischen der Reihenfolge der Oberton-Intervalle und unserem Empfinden von ihrer abnehmenden Reinheit (richtiger: Glätte, und zunehmender Rauheit) nichts, wirklich gar nichts vorhanden ist, was eine Uebertragung der physikalischen Gesetzmäßigkeit auf die Musik rechtfertigte. Schon die Entlehnung des Durdreiklangs ist Willkür; denn auf die Quinte folgt als nächster — und auffallend starker — Oberton die kleine Septime, und nichts verrät, daß er vom Dreiklang abzusondern sei. Vielmehr ist in unserem musikalischen Empfinden der Durdreiklang gleichsam a priori vorhanden; wir selbst wählen den Dreiklang aus der Obertonreihe als Grundklang heraus; ebenso scheiden wir nach eigenem Ermessen Konsonanz und Dissonanz, ja die Intervallgruppen: Terzen und Sekunden; denn nirgends bieten die Obertonverhältnisse auch den geringsten Anhalt zu einer Scheidung der gleichmäßig steigenden Zahlen. — Es ist durchaus notwendig, sich von dem Wahn zu befreien, daß Obertonreihe und musikalisches Empfinden in Einklang zu bringen seien. Physik und Kunst sind zwei völlig getrennte Gebiete, jedes mit seiner eigenen Gesetzmäßigkeit. Mag man noch so sehr auf das „natürliche" System der Obertöne pochen, — für den Physiker mag es natürlich sein, für den Künstler ist aber nicht die physikalische Natur maßgebend, sondern seine Empfindung dieser Natur, also seine Psyche, und daß er sich mit der Wirklichkeit des Physikers dauernd in Widerspruch befindet, erfährt jeder Künstler aufs neue. Da nun aber unsere Seele, mit der wir empfinden, doch wohl uns Menschen das Natürlichste ist, und das feinste, höchste Gebilde der Natur überhaupt, so möchte sich der Künstler, als der besonders seelisch begabte Mensch, mit Recht verwundern, wie der Physiker seine Schwingungs- und Zahlenwelt „natürlich" nennen kann.

Nirgendwo anders als in uns selbst liegt die musikalische Gesetzmäßigkeit verborgen. Daß diese Binsenwahrheit erst ausgesprochen werden muß, beweist, wie weit wir von einem Erfassen dieser Gesetze entfernt sind. Seit Rameau, der zum ersten Male auf die harmonische Bedeutung von Ober- und Unterdominante hinwies, ist kein Schritt weiter getan. Erst falsch verstanden, als melodisches Prinzip aufgefaßt, dann beiseite gedrängt durch

die Lehre von den Obertönen, harrt diese erste theoretische Erkenntnis noch ihrer Entwicklung. Was bisher vielleicht als System angesprochen wurde, ist bestenfalls ein Prinzip der Tonalität, im übrigen nichts als eine Regelsammlung zum praktischen Gebrauch, eine Schematisierung einzelner Erscheinungen, nie und nimmer aber ein auf einem oder mehreren Grundgedanken aufgebautes einheitliches Gefüge aller Erscheinungen, in dem sich jede Einzelerscheinung aus einem Grundprinzip ableiten läßt; das wäre erst ein System zu nennen, und das gibt es noch nicht. Wir haben noch gar kein tonales System im eigentlichen Sinne. Die Modernen kämpfen gegen ein Phantom.

Nur eine allgemeine Unkenntnis oder Mißachtung von geschichtlichen Tatsachen, von Völker- und Seelenkunde erklärt es, daß ernst strebende Menschen sich so verrennen konnten. Mußte man nicht längst stutzig werden, daß es bei der Jahrtausende währenden und über die ganze Erde ausgedehnten Musikbetätigung aller Völker nur ein einziges Tonsystem geben sollte? Warum hat nicht jedes Volk, jede Generation ein eigenes System? Geschichte und Völkerkunde lehren uns, daß das tonale „System", d. h. die Anordnung der Töne gemäß dem Dreiklang und ihres Verlaufs gemäß der Dominantenbewegung, seit Urzeiten bestand und heute noch bei den primitiven Völkern hauptsächlich Afrikas und Amerikas angetroffen wird, daß neben ihm allerdings ein zweites bedeutendes System sich entwickelte, das chinesisch-asiatische, ein von der reinen Quintenstimmung ausgehendes, spekulatives System, das schon 2000 Jahre v. Chr. fertig abgeschlossen war. Man hatte sich aber schon damals — um überhaupt musizieren zu können — auf eine Skala geeinigt, die unserer diatonischen Skala entspricht (R. Wallaschek, Anfänge der Tonkunst). Was also die Chinesen längst durchdacht und als unvereinbar mit der Praxis erkannt hatten, daran beißen sich heute die Theoretiker wieder die Zähne aus.

Ferner lehrt die Geschichte, daß die größten Meister gar keine oder nur in geringem Maße rein theoretische Kenntnisse besaßen. Ihre Theorie war das Studium ihres Handwerks, wie sie es zu ihrer Zeit vorfanden, bei einzelnen sogar nur das Studium alter und zeitgenössischer Meisterwerke. Theoretische Gesetze oder gar ein System, wie wir es uns denken, waren ihnen fremde, ja verachtete Dinge. Alles kam auf das Können und den Einfall an. Diese Tatsache öffnet den Blick zu der eigentlich selbstverständlichen Erkenntnis, daß Kunstwerke nicht aus einer Theorie heraus entstehen, sondern daß umgekehrt Theorie und Systematik immer erst von den Kunstwerken abgeleitet werden. Der Versuch der Modernen, auf Grund einer neuen Systematik zu neuer Kunst zu gelangen, ist also schon in der Anordnung verfehlt.

Theorie ist eine Wissenschaft, so gut wie Kunstgeschichte. Daß wir überhaupt eine Theorie der Musik haben und uns die Töne in einem System geordnet vorstellen, ist eine Besonderheit der Musik, deren Gegenstand die in bestimmten Intervallen fixierten Töne als Träger der Empfindung selbst sind, während z. B. die Farben in der Malerei zur Wiedergabe eines Gegenstandes, einer Vorstellung dienen, die erst wieder seelische Empfindung vermitteln. In der Musik strömt die Empfindung unvermittelt — ohne dolmetschende vorstellende Phantasie — in Bewegung und Zusammenklang der Töne aus. Theorie ist deshalb eigentlich mehr Psychologie, Ergründung der seelischen Vorgänge, Spannungen, Befreiungen beim Verlauf der Töne. Ein System kann deshalb nur auf eine Gesetzmäßigkeit in der Empfindung gegründet werden, aber nicht auf irgend einen physikalischen Zusammenhang unter den Tönen.

Ein tonales System gibt es, wie gesagt, noch nicht. Was den Menschen der Urzeit, genau so wie den primitiven Menschen von heute seine Töne im Dreiklang, in Dur und Moll anordnen läßt, ist eine Art seelischer Gleichgewichtssinn, der letzten Endes so unerklärbar ist wie jeder Sinn, wie jede Empfindung. Nach außen hin wird dieser Sinn als tonales Prinzip oder tonale Idee wirksam, als ein gestaltender Wille, als Lebensäußerung, die allerdings in den „Naturtönen" der einfachsten Blasinstrumente eine willkommene Bestätigung und Betätigung fand. Erst der betrachtende, kritische Verstand sonderte die verschiedenen Auswirkungen dieses Gestaltungsprinzips und fügte sie zu schematischen Gebilden zusammen, ohne jedoch der treibenden Kraft, des geistigen Bandes recht inne zu werden; so entstanden unsere Skalen und Regeln. — Der Zwiespalt zwischen schöpferischer Empfindung und kritisch-betrachtendem Verstand erschwerte es naturgemäß, wie dem Einzelnen, so dem Künstler oder Theoretiker überhaupt, sich über die Gesetzmäßigkeit im musikalischen Schaffen, über den künstlerischen Zusammenhang den Gehalt eines Musikstückes klar zu werden.

Für den vorwärts Stürmenden ist der langsam den Weg Bahnende ein Rückschrittler; für diesen ist jener ein Ideologe, zu Deutsch ein Narr. Von einer höheren Warte aus gesehen erfüllen beide ein Gesetz ihres Wesens und ihrer Zeit. Wir sind heute ein stark auf Sinnen- und Nervenreize eingestelltes Geschlecht, das sich in ungezügelten Phantastereien gefällt; zugleich stark verstandesmäßig urteilend, berechnend statt konzipierend, klanglichen Zufälligkeiten statt Gesetzen unseres Empfindens folgend. Dieser äußerlichen Kunstübung steht ein Streben nach Innerlichkeit, nach intensivstem Ausdruck seelischen Erlebens gegenüber, das notwendigerweise immer wieder auf das Urelement der musikalischen Empfindung hinführt, zur Tonalität. — In dem Kampf um das „tonale System" handelt es sich nicht um Skalen, „neue" Akkorde, um Melodik oder Obertöne, sondern der Kern der Frage ist der: Soll das Gestaltungsprinzip der natürlichen Empfindung gültig bleiben, oder sollen an seine Stelle Systeme treten, die künstlichen Gefühlskomplikationen und Phantastereien zuliebe erdacht werden, soll Musik ein Ausdrucksmittel seelischen Erlebens sein, als Vermittlerin des Gefühls klagen, trösten, kämpfen, schlichten, oder soll sie auf dem Weg über Nerven und Verstand zur ornamentalen — fast möchte ich auch sagen: orientalischen — Kunstfertigkeit werden, mit der Wirkung des Kaleidoskops oder buntgemusterter Teppiche? Es handelt sich nicht um Fortschritt oder Rückschritt, sondern um die Auffassung von Musik und Kunst überhaupt.

Richard Wagners tragische Kunst.

Von Dr. August K. Stubenrauch (München).

(Fortsetzung.)

Auf ruhigen Wogen gleitet das Schiff dahin.

„Frisch weht der Wind
der Heimat zu",

dem Lande Kornwall, das für Isolde Heimat werden soll. Heimat? „Nimmermehr! Nicht heut noch morgen!" O daß doch wütende Stürme dieses trotzige Schiff zerschlügen, und die Trümmer verschlängen, dieses Schiff, das sie Meile um Meile vorwärts trägt, dem ungekannten Land zu. Unerträglicher Zustand!

„Luft, Luft!
Mir erstickt das Herz!
Oeffne! Oeffne dort weit!"

Die Vorhänge des Gemachs tun sich auf und Isolde erblickt Tristan vorne, wie er sinnend ins Meer hinausblickt.

„Mir erkoren,
mir verloren."

Ihr ist er bestimmt, ihr soll er gehören. Er aber führt sie dem andern zu, der als sein Weib sie umschlingen wird. Sie haßt ihn. Aber was ist denn Haß anders, als die Sehnsucht, das Verlangen verschmähter Liebe. Und in je wilderen Worten sie ihren Zorn ergießt, um so deutlicher wird es fühlbar, wie jede Faser ihres bebenden Herzens ihm entgegenschlägt, wie es sie immer mächtiger und mächtiger hinzieht zu dem Helden ohnegleichen, wie sie sich verzehrt in verzweifeltem Verlangen nach dem Mann, der sie betrog. Unbezähmbar ist dies Verlangen, unstillbar diese Sehnsucht nach Tristan. Sie läßt ihm Botschaft sagen, ihr zu nahen. Befehlen läßt sie ihm, zu kommen, sie, Isolde, seine Herrin. Er weigert ihr's, und als Brangäne den Befehl dringender wiederholt, da gibt ihr Kurwenal die Antwort:

„Wer Kornwalls Kron'
und Englands Erb'
an Irlands Maid vermacht,
der kann der Magd
nicht eigen sein,
die selbst dem Ohm er schenkt."

Das muß der Stolzen widerfahren. Das läßt Tristan zu, er, den sie einst mit sorgender Hand pflegte, als er, der Feind, zum Tod verwundet vor ihr lag, er, der mit tausend Eiden ihr ewigen Dank und Treue schwor. Was soll ihr die Krone sein, die herrlichste, die in Kornwall sie schmücken wird, was soll der edle König ihr gelten, der ihrer als Gatte wartet im fremden Land? Tristan gehört sie zu, Tristan ist sie eigen, nach Tristan verlangt sie. Und

„ungeminnt
den hehrsten Mann
stets nah mir zu sehen!
wie könnt' ich die Qual bestehen?"

Doch immerzu verrinnt die Zeit und immer rascher trägt der Wind das Schiff dem Lande zu. Unaufhaltsam wird ihr Geschick sich erfüllen. Sie aber will nur Tristan sich vereinen. Und kann es nicht im Leben sein, so mag der Tod ihrer Sehnsucht Erfüllung gewähren. Tristan, der sie trog und schmähte und den sie dennoch liebt, soll ihr Sühne trinken, soll den Todestrank aus ihrer Hand empfangen. Tristan naht, sie nach ihrem Begehr zu fragen. Rache will sie für Morold, den Tristan einst erschlagen. Der staunt. „Müht Euch die?"

„Wagst du zu höhnen?
Angelobt war er mir,
der hehre Irenheld;
seine Waffen hatt' ich geweiht;
für mich zog er zum Streit."

Da weigert sich Tristan nicht länger.

„War Morold dir so wert,
nun wieder nimm das Schwert,
und führ' es sicher und fest,
daß du nicht dir's entfallen läßt!"

Nein, das Schwert ist ihr schon einmal entsunken, als sie ihm ins Auge blickte. Den Todestrank will sie ihm bieten. Das trifft Tristan im Innersten, zerreißt ihm die Seele. Er liebt sie ja, selbstlos und ritterlich. Will sie denn das Opfer seiner Liebe nicht erkennen? Aber was vermögen Worte? Das Schiff ist am Ziel, die Zeit drängt, die Rede versagt ihm.

„Fass' ich, was sie verschwieg,
Verschweig' ich, was sie nicht faßt."

Das Schiff stößt ans Land, der Anker fällt. Da fährt er wild auf:

„Los den Anker!
Das Steuer dem Strom!"

Er entreißt ihr die Schale und schlürft den Trank. Nun ward Isoldens Wünschen gestillt, ward ihr der Held zu eigen, nach dem sie sich gesehnt, heiß und verzehrend. Die beiden sehen sich in die Augen, von ihren Seelen gleiten die Hüllen. „Tristan! Isolde!" Sie fallen sich in die Arme.

Doch nicht den Tod haben sie sich getrunken. Sie leben und ihr Leben gehört der Liebe und die Liebe ist Sehnsucht, heißestes Verlangen. Nacht ist es geworden. Im stillen Garten harrt Isolde des Geliebten. Weit in der Ferne verhallt der laute Ton des Tages. Das Schweigen der Nacht steigert die verzehrende Glut ihres Busens zur lodernden Flamme. Ein einziger Gedanke wühlt in ihrem Gemüt: Tristan, ein einzig Wünschen hat ihr Herz ergriffen: Tristan. Wie könnte Isolde dem warnenden Wort der Freundin Gehör schenken!

„Die Leuchte,
und wär's meines Lebens Licht —
lachend
sie zu löschen zag' ich nicht!"

Er naht.

„Isolde! Geliebte!
Tristan! Geliebter!"

Sie halten sich in den Armen.

„Bin ich's? Bist du's? Halt ich dich fest?	Bin ich's? Bist du's? Ist es kein Trug?

Aber noch findet ihr Verlangen keine Ruhe. Immer heißer regt sich das Sehnen, unstillbar schwillt ihr Wünschen an. Ihre Seelen drängen zueinander hin. Ganz wollen sie sich besitzen. Darum offenbaren sie ihr geheimstes Fühlen, bekennen sie ihr innerstes Regen.

„War sie nicht dein,
die dich erkor?"

fragt Isolde. Doch Tristan hätte nie gewagt, dies höchste Glück zu fassen.

„Was dich umgliß
mit hehrster Pracht,
der Ehre Glanz,
des Ruhmes Macht,
an sie mein Herz zu hangen
hielt mich der Wahn gefangen."

Erst die Nacht des Todes hat diesen Wahn von ihm genommen.

„O Heil dem Tranke!
Heil seinem Saft!
Heil seines Zaubers
hehrer Kraft!
Durch des Todes Tor,
wo er mir floß,
weit und offen
er mir erschloß,
darin ich sonst nur träumend gewacht,
das Wunderreich der Nacht."

O, nichts mehr zu wissen von dem grausamen Tag, völlig einzugehen in dieses Wunderreich der Nacht, ganz ineinander sich zu versenken in seligster Lust, in diesem Wunsch vereinen sich ihre Stimmen.

„O sink hernieder,
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;
nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los!"

Doch der laute Tag höhnt ihr Verlangen.

„Habet acht!
Bald entweicht die Nacht!"

warnt die Stimme der Gefährtin. Sollen sie sich nicht gehören dürfen? Soll der neidische Tag ihr Wünschen grausam zerstören? Mächtiger ist ihr Verlangen, als alle Macht der Erde. Die Nacht, die Wundernacht der Liebe darf nicht weichen. Um ihrer Liebe zu leben wollen sie noch einmal sterben.

„Nun banne das Bangen,
holder Tod,
sehnend verlangter
Liebestod!
In deinen Armen,
dir geweiht,
ur-heilig Erwarmen,
von Erwachens Not befreit."

Und wie der Gedanke des Todes zum erstenmal ihr Empfinden ihnen erschloß, eines dem andern in die Arme gab, so führt er jetzt ihre Seelen zu innigster Vereinigung. Sie sterben, um in dem geliebten Wesen wieder zu neuem schönerem Leben zu erwachen. Eines geht im andern auf und ihr Verlangen findet ewige Erfüllung in höchster Liebeslust, ihr Sehnen löst sich auf in seligste Harmonie.

„Tristan du,
ich Isolde,
nicht mehr Tristan!
Du Isolde,
Tristan ich,
nicht mehr Isolde!"

Aber noch lebt ihr Körper. Und der Körper gehört den Mächten, die das Leben bestimmen. Und das Leben reißt sie auseinander. In ferner Burg erwacht der wunde Tristan aus langem Schlaf und öffnet seine Augen voll Schmerz der Helle des Tages. Aus Todeswonnegrauen hat ihn die Sehnsucht in das Licht gejagt,

„das trügend hell und golden
noch dir, Isolden scheint!

Isolde noch
im Reich der Sonne!
Im Tagesschimmer
noch Isolde!
Welches Sehnen!
Welches Bangen!
Sie zu sehen,
welch Verlangen!"

Von neuem hebt das Wünschen an, das Wünschen,

„sie zu suchen,
sie zu sehen;
sie zu finden,
in der einzig
zu vergehen,
zu entschwinden
Tristan ist vergönnt."

Verlangen und immer wieder Verlangen.

„Dies furchtbare Sehnen,
das mich sehrt;
dies schmachtende Brennen,
das mich zehrt."

Nach Isolden schreit seine Seele. Sterben will er vor Sehnsucht, und vor Sehnsucht kann er nicht sterben. Naht nicht das Schiff, das sie ihm zuträgt auf flinkem Kiel? Winkt ihm nicht die Geliebte, kommt sie nicht auf lichten Wogen wonniger Blumen zu ihm?

„Das Schiff? das Schiff?
Isoldens Schiff?"

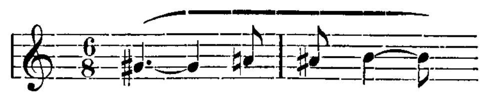
Endlich nach langem, schwerem, sehnendem Bangen erscheint in der Ferne das weiße Segel. Da löst sich der wilde Sturm heißen Verlangens in freudigem Jubel.

„O diese Sonne!
Ha dieser Tag!
Ha dieser Wonne
sonnigster Tag!"

Er reißt die Binde von seiner Wunde, taumelt der Geliebten entgegen, sinkt in ihren Armen zu Boden und stirbt mit ihrem Namen auf den Lippen.

„Isolde!"

Eine einzige Sehnsucht ist dieses Drama. Von Anfang bis zum Ende. In jedem der drei Akte dasselbe Spiel: Sehnsucht, die immer stürmischer anschwillt, immer höher greift, bis sie endlich ihre Erfüllung findet. Nur daß dieses Spiel sich auf einer immer höheren Empfindungsstufe wiederholt. Im ersten Akt ist das Verlangen nach körperlicher Umschlingung das Ziel der Wünsche, im zweiten Akt das Begehren nach seelischer Vereinigung, im dritten Akt die Sehnsucht nach dauernder Gemeinschaft im Tod. Aber jedesmal ist es eine Dramatik von unerhörter dynamischer Wucht, ein Geschehen voll gewaltiger Pathetik. Das ist aber auch ebenso musikalisch. Die ganze Entwicklung vollzieht sich innerhalb der Gefühlssphäre seelischen Erlebens. Diese Verse schreien nach tönendem Ausdruck. Das dichterische Wort allein, so herrlich es ist, vermag nicht die Fülle der Empfindungen zu offenbaren, die diese Vorgänge durchströmen. Die königliche Pracht der Rhythmen reicht nicht hin, um die Gewalt dieser Leidenschaft zu künden. Aus solchem Stoff könnte niemals ein gesprochenes Drama gebildet werden. Schiller war gewiß ein großer Dramatiker, der mit starker Hand den sprödesten Stoff meisterte. Aber zu solcher Gestaltung reichten seine Mittel nicht aus. Sein Don Carlos war im ersten Entwurf ganz so angelegt wie die Tragödie Tristans. Auch Carlos liebt eine Frau, die ihm bestimmt war und nun einem anderen gehört. „Der Prinz liebt die Königin", heißt es in der frühesten Niederschrift. Und weiter: „Carlos Liebe nimmt zu." Aber die bloße Sprache war nicht mächtig genug, dieses Aufkeimen und Anwachsen der Liebe zu schildern, war nicht fähig, diese innersten Gefühlsregungen ins dramatische Bild zu setzen, und der Plan mußte geändert werden. Aus dem Liebesdrama wurde ein politisches Intriguenspiel. Die Musik aber gewinnt gerade da ihre Kraft, wo die Ausdrucksgewalt des Worts erlahmt. Sie kann uns sagen, wie das verborgenste Fühlen zweier Menschen in eins zusammendrängt, wie ihre Seelen zueinander hinstreben, des einen Sinnen und Denken nur mehr im andern lebt. Das geheimste Schlagen des Herzens kann sie uns mit den einfachsten Mitteln fühlbar nahebringen. Um Tristan und Isolde endlich sich finden zu lassen in der Erkenntnis ihrer Liebe, braucht Wagner nicht mehr als 30 Takte, aufgebaut auf das einfache Motiv,



das, von bebenden Tremolofiguren begleitet, erst sehnsüchtig leise erklingt, dann immer stürmischer anschwillt, in heißem Begehren die Herzen hinreißt zueinander und endlich alle Qual des heimlichsten Verlangens auflöst in dem befreienden Jubelruf: Tristan! Isolde!

Aus dem Geist der Musik ist diese Dramatik geboren, aus der klaren Erkenntnis der wesentlichen Bedingungen des Musikalischdramatischen wächst der Gedanke der Sehnsucht, die Wagnersche Erlösungsidee empor. In dem Augenblick, wo der Dramatiker Wagner zum erstenmal eine deutliche Vorstellung seiner künstlerischen Bestimmung gewinnt, im Fliegenden Holländer, tritt sie ihm zuerst entgegen. Von da an lebt seine Kunst einzig von dieser Idee der Sehnsucht nach Erlösung, durch Einkleidung dieses Gedankens in ein mythisches Gewand wird die dramatisch-musikalische Form gewonnen. Alle folgenden Dramen sind nur Variationen dieses einen Gedankens, Ausstrahlungen dieser einen Idee nach verschiedenen Richtungen hin. Sehnsucht nach Befreiung von wildem Fluch: Der Fliegende Holländer; Sehnsucht des in der Leidenschaft Verirrten nach der Reinheit keuscher Liebe: Tannhäuser; Sehnsucht des Göttlichen nach innigem Verein mit dem Menschlichen: Lohengrin; Sehnsucht der Liebenden nach engster Gemeinschaft: Tristan und Isolde; Sehnsucht des gebietenden Gottes nach höchster Machtfülle: Wotan; Sehnsucht des sündigen Menschen nach Erlösung vom Leid: Parsifal. Nur daß diese dramatische Idee immer mächtiger herauswächst im Lauf dieser fortschreitenden Entwicklung, eine immer klarere, immer schärfer bestimmte Form erhält, bis sie in Tristan und Isolde ihre strahlende Vollendung erreicht, um im Parsifal sich schließlich zu überschlagen und ins Undramatische zurückzusinken.

Diese dramatische Form des Wagnerschen Kunstwerks liegt weit ab von allem bisher Gewohnten. Dieses ganz im Bereich des Triebhaften und Gefühlsmäßigen sich haltende dramatische Wollen und Ringen bedeutet etwas gänzlich Neues in der Geschichte des Dramas und Theaters. Diese neue Richtung des Dramatischen führt aber auch zu einer ganz neuen Auffassung des tragischen Erlebens, zu einer ganz neuen Einschätzung tragischen Leidens und Sterbens.

Die seelische Ursache tragischer Vernichtung ist bei allen Bühnendichtern, soweit sie auch durch Raum und Zeit geschieden waren, stets dieselbe gewesen, der Zwiespalt zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, der Kampf der Neigung gegen die Regungen des Gewissens, der Konflikt des sinnlichen Verlangens mit sittlichen Ideen. Dieser tragische Konflikt, den schon Aeschylus ahnte, der bei Shakespeare seine tiefste menschliche Ausprägung, bei Schiller seine klarste poetische Form erhielt, bestimmt auch den Untergang der tragischen Gestalten Wagners. An dem Zwiespalt zwischen dem Drang nach allgebietender Macht und der Erkenntnis einer unverletzbaren Gültigkeit eingegangener Verträge zerbricht der Wille Wotans. Um seine Herrschaft zu sichern, hat der Gott sich von den Riesen die Burg Walhall bauen lassen. Dafür mußte er ihnen Freia als Lohn versprechen. Nun sie aber auf der Einlösung des Vertrags bestehen, weigert er sie ihnen. Er kann sie ihnen nicht geben; denn sie hütet die goldenen Aepfel, die den Göttern ewige Jugend schenken. So muß er Ersatz für Freia suchen, wie er den Riesen wohl recht, muß ihnen das Gold des Rheins überlassen, aus dem der Nibelung sich den Ring geschmiedet hat. Das Gold aber ist mächtiger noch als die schirmende Burg.

„Ein Tand ist's
in des Wassers Tiefe,
lachenden Kindern zur Lust:
doch, ward es zum runden
Reif geschmiedet,
hilft es zur höchsten Macht,
gewinnt dem Manne die Welt."

So hat sich Wotan im blinden Drang seiner Herrschsucht in tragische Wirrnis verstrickt. Um den Verträgen, durch die er sich zu sichern dachte, die Treue zu halten, muß er den Reif, das Unterpfand der höchsten Macht, sich entwinden lassen. Aber sein Wille lebt ungebrochen fort. Er will seine Geltung wahren, der Ring soll wieder sein Eigen werden, und weil er, durch Vertrag gebunden, ihn den Riesen selbst nicht nehmen darf, so erschafft er sich den Menschen, der ihm das zauberwirkende Gold zurückgewinnen soll. Er zeugt das Wälsungenpaar Siegmund und Sieglinde. Aber die Geschwister entbrennen in sündiger Liebe, und Wotan, durch seines Speeres Schaft der Hüter ewiger Gesetze, darf den eigenen Sohn nicht schützen vor der Rache Hundings und muß noch dazu sein liebstes Kind Brünnhilde, das, seinen wahren Willen erkennend, den Helden im Kampf schirmte, grausam bestrafen. Wieder ist die Absicht des Gottes an der Macht sittlicher Ideen gescheitert. Aber Sieglinde gebiert einen Sohn, Siegfried, den herrlichsten Helden, das Kind reinster Natur, das, unter den Tieren des Waldes aufwachsend, nichts weiß von Furcht und Bangen, dessen ungebrochenes Wollen und Fühlen von keiner Blässe des Gedankens angekränkelt wird. Siegfried ist der große dramatische Charakter, der gewaltige Mensch, dem die Macht über die Welt zufallen muß, weil er, von keiner sittlichen Regung beirrt, die Tat vollbringen kann. Spielend, ohne es zu wissen, erwirbt er den Ring. Wotans Hoffen scheint erfüllt. Doch wie der Knabe heraustritt aus dem Dunkel des Waldes, das ihn barg, und sich verirrt in Liebeswirren, die ihn seinen Widersachern in die Hände geben, da erkennt der Gott, daß ja Siegfried auch nur sein eigenes Werk ist, daß er nur seine Tat vollführen sollte. Der Verträge Macht zwingt ihn, auch diesen herrlichsten Sproß dem Verderben zu überlassen. Nun findet er keinen Weg mehr heraus aus seinem tragischen Zwiespalt, sein Wille bricht zusammen, er ist reif zum Sterben.

Dem gleichen tragischen Konflikt erliegt Tristan. Seine Liebe zu Isolde macht ihn zum Verräter an König Marke. Aber die Kraft, diesen Verrat zu tragen, hat er nicht, „als Melot ihm das Schwert entgegenstreckt, läßt Tristan das seinige fallen und sinkt verwundet in Kurwenals Arme."

Es ist der ewige Zwiespalt, der von Anbeginn in die Welt kam und der bleiben wird, solange Menschen neben Menschen stehen, an dem Wagners Helden zugrunde gehen. Aber die Deutung, die dieser Konflikt erfährt, ist eine völlig andere, als sie Shakespeares oder Schillers tragische Charaktere geben.

Bei Shakespeare ist der tragische Konflikt am meisten als Zwiespalt betont, als wirklicher Kampf gefaßt. Der Shakespearesche Mensch wehrt sich mit seiner ganzen heftigen sinnlichen Kraft gegen den Einspruch des Gewissens, er lehnt sich auf gegen die sittlichen Mächte, die seinen Willen behindern und die Einheit seines Gemüts zerstören. Ein banger Schauder faßt ihn vor der Nacht und dem Grauen des Todes. Er will nicht sterben. Trotzig bäumt er sich auf gegen das zermalmende Schicksal, ein Rasen in Wut und Verzweiflung ist sein Untergang und zum Schluß wartet die völlige körperliche und seelische Zerrüttung auf ihn. Eine trostlos düstere, erschreckende Wirkung übt diese Katastrophe aus. Kein Schimmer sanfter Rührung verklärt das Grauen dieser Vernichtung, nicht einmal die leise Hoffnung, daß nun die Furchtbarkeit des Schreckens sich ausgetobt hat und alles Leid zu Ende ist. Ein schaudervoller Pessimismus erfüllt diese Dichtung, ein Weltschmerz, der in den tiefsten Tiefen der Shakespeareschen Weltbetrachtung wurzelt.

Der Schillersche Mensch ist stärker durchdrungen von der Notwendigkeit und Unentrinnbarkeit der sittlichen Gewalten. Er weiß, aus dem Zwiespalt zwischen sinnlichem Verlangen und seelischem Frieden gibt es keinen Ausweg. Hat ihn der tragische Konflikt erfaßt, dann winkt ihm keine Rettung mehr, er vermag dem Leid, das ihn umstrickt, nicht mehr zu entrinnen. Aber er bricht nicht zusammen unter dem Leid, er fühlt in sich die Kraft, dem Geschick, das über ihn hereinbricht, zu trotzen, er ringt sich zu erhabener Fassung des Geistes durch, unterwirft sich freiwillig der vernichtenden Gewalt und triumphiert im Augenblick des Untergangs über Schmerz und Tod. So führt ihn gerade das qualvollste Erleben zum Bewußtsein seiner höchsten Geistesfreiheit. Das große gigantische Schicksal, welches den Menschen zermalmt, erhebt ihn ins Uebermenschliche. Dadurch wird dem Leidvollen der Stachel genommen und das Leben freudig bejaht, trotzdem es von Schmerz und Not erfüllt ist. Darum steht am Ende der Schillerschen Tragödie nicht der Mensch in seiner Schwachheit, nicht das erbarmungswürdige Geschöpf, das ohnmächtig in wildem Grimm verzagt, sondern der sittlich vollendete Charakter, der von aller Fessel der Sinnlichkeit sich befreit hat und um seinen Tod weht die Weihe hoher Trauer. (Schluß f.)

Ueber den realen Empfindungsgehalt der Musik.

Von Emil Petschnig (Wien).

(Schluß.)

Wie will Moos ferner aus der Annahme bloß scheinhafter Eindrücke die Wechselwirkungen erklären, die so häufig zwischen den Künsten untereinander bestehen, in der Gesangsmusik sogar eine ständige Erscheinung sind? Die Tatsache, daß ein Komponist von einem Poem so überwältigt wird, daß er sich hinsetzen und es in einem Zuge vertonen muß (Schuberts „Erlkönig", „Horch, horch, die Lerche im Aetherblau", die eben deshalb zu seinen Meisterstücken zählen)? Dann die Anregungen, so von Bildern auf Musiker ausgehen (Liszts „Hunnenschlacht" nach Kaulbach, M. Regers, H. Hubers „Böcklin-Suite", „Böcklin-Symphonie") und umgekehrt (z. B. M. Klingers „Brahms-Fantasie")? Und was ist alle Hermeneutik anderes, als der mit mehr oder weniger Einbildungskraft in Vers und Prosa unternommene Versuch, den begrifflich unfaßbaren Inhalt der Instrumentalmusik dennoch, wenigstens gleichnisweise, wiederzugeben? Zu solchem Tun bedarf es unbedingt des stärksten Ergriffenwerdens auch von seiten eines künstlerischen Eindruckes, dem daher ebensoviel Realität wie einem packenden Vorgange des Lebens zuzusprechen man nicht leicht wird umhin können. Freilich setzt dergleichen die Feinfühligkeit einer Künstlernatur voraus, aber ausgeschlossen ist es nicht, was die überzeugende Hauptsache ist. Man wird doch an die Künste nicht bloß den Kraftmesser der Wirkung anlegen wollen, die sie auf ein Philistergehirn auszuüben fähig sind? Keineswegs ist eine „Scheinhaftigkeit" Ursache davon, daß Musik nicht immer so fesselt. Abgesehen von der in einer Komposition enthaltenen Empfindungsgewalt (wie wenige wirklich heroische gibt es doch!) und der Kapazität des Hörers liegt es m. E. daran, daß durch den sozusagen chemischen Läuterungsprozeß, den die zum Schaffen Anstoß gebenden, von realen, biographischen Umständen (Goethes „Werther", Wagners „Fliegender Holländer", „Meistersinger") erweckten Stimmungen in der Seele des Autors erfahren, der sie von den Schlacken zufälligen, störenden Beiwerkes befreit, dem Wesen des Tonstoffes stilisierend anpaßt und so „vergeistigt", eine Abschwächung erfahren, die unmöglich mit der gleichen Energie wirken kann wie die ursprüngliche Natur. Die Natur, welche notabene mit den verschiedensten Mitteln auf alle unsere Sinneswerkzeuge gleichzeitig einstürmt, indes jede der Künste in beschränkter Weise nur eine Seite derselben behandeln kann und auch da vornehmlich Auge und Ohr in Bewegung gesetzt wird, Tastgefühl, Geruch und Geschmack aber beinahe leer ausgehen. Ein Maler kann die äußere Erscheinung, das Grün usw. eines Waldes sinnfällig machen, der Musiker das Rauschen der Bäume, die Weisen ihrer Bewohner; wo

aber bleibt der ihn erfüllende mittagswarme Harz- und Blumenduft, die Würze seiner Beerenfrüchte, die den Gesamteindruck nicht unwesentlich und zwar in günstigster Richtung beeinflussen? Der Dichter vollends ist bei dem Schildern all dessen gar einzig und allein an die phantasievolle Mitarbeit des Lesers gewiesen, der die heraufbeschworenen Bilder aus dem Vorrate seiner Vorstellungen erst mit Farbe, Klang, Aroma begaben muß, die entsprechend dem Besitze an solchen lebhafter oder matter ausfallen werden. Eine einigermaßen vollständige Illusion kann daher, wie Wagner wollte, nur durch das Zusammenwirken verschiedener Künste erreicht werden, also im Tondrama. Hinsichtlich der absoluten Musik ist endlich nicht zu übersehen, daß sie verhältnismäßig noch recht jungen Datums ist und einer Emanzipation von jahrtausendalter Gepflogenheit entsproß, die die Töne stets unmittelbar an das sie erklärende, weil ein Gefühl unzweideutig ausdrückende Wort knüpfte. Machte sie doch ihre ersten selbständigen Schritte im 16. Jahrhundert damit, daß sie mehrstimmige Gesangstücke von Instrumenten allein vortragen ließ, und alle Titel, aus- und unausgesprochenen Programme, „Musikführer" sind nur verkappte Rückblicke und Sehnsüchte nach dem verlassenen naturgemäßen Zustand, befriedigen ein tiefsitzendes Bedürfnis auf beiden Seiten: genau verstanden zu werden und zu verstehen. Auch der Intellekt begehrt ungestüm sein angemessen Teil am Musikgenusse; ihn ausschalten, den Hörer bloß mit vagen Stimmungen füttern zu wollen, heißt die Tonkunst eines mächtigen Reizes und Ansporns berauben, weshalb man sich über die oft nur geringe Wucht des Eindrucks nicht wundern darf. Einzig dem Größten, Beethoven, war es gegeben, dem besprochenen Manko begrifflicher Klarheit zum Trotz beinahe greifbare Seelengemälde hinzustellen, und selbst er verschmähte zuweilen nicht, bei Symphonien, Quartetten und Sonaten durch Ueberschriften seine poetischen oder psychischen Intentionen, die unbestreitbar allen seinen Instrumentalwerken zugrunde liegen, bekannt zu machen und dadurch das Publikum sogleich auf die rechte Fährte führen.

Der „Scheinhaftigkeit" die Stirn zu bieten, wollen wir aber noch weiter gehen und bis zu den Wurzeln alles Künstlertums vorzudringen trachten, soweit das Denkvermögen bezw. die gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Kenntnisse, die übrigens in überwiegendem Maße nur Ahnungen, Hypothesen sind, es gestatten.

Ich gedachte oben, gelegentlich der Nennung der Operette, des sexuellen Moments, das jedoch nicht bloß in den Niederungen tonsetzerischer Produktion sich findet, sondern auch in höheren und höchsten Sphären in Erscheinung tritt, wobei wiederum „Tristan und Isolde" als Elternpaar einer ziemlich beträchtlichen erotischen Nachkommenschaft: Salome, Rosenkavalier, Mona Lisa, Franz Schrekers Bordellopern u. a. m. an der Spitze marschieren. Zur Illustration sei überdies berichtet, wie mir schon aus Anhören und Durchspielen der Musik v. G. Charpentiers „Louise" der weich-wollüstige Charakter der pariserischen Atmosphäre so vertraut wurde, daß ich sie, als ich zwei Jahre nachher Frankreichs Hauptstadt zum ersten Male wirklich besuchte, als etwas ganz Selbstverständliches empfand. Wie im Frühling der Vogelwelt die Stimmchen sich lösen zu lieblichem Lock- und Werbegesange, sich ihr Gefieder prächtiger schmückt, ihr Kunsttrieb im Nesterbau erwacht, wie selbst der banausigste Knabe zur Zeit der Pubertät sich an Dichtversuche heranwagt, so ist auch die Tätigkeit der Genies nur eine auf oberster Stufe wiederholte, dem unbewußten Verlangen entstammende sublimierte Sinnlichkeit, an der sie ihr wahres Genügen finden. Daher so manches unter ihnen unbeweibt blieb (Beethoven, Brahms, Bruckner) oder, wenn es sich vermählte, die Ehe als eine für seinen Produktionsdrang qualvolle Hemmung empfand (Mozart, Wagner). Ich möchte sagen, die Sexualität begleitet den Künstler zugleich mit seinem Talente in d e r Anlage auf die Welt, wie sie zu demselben paßt, indem sie den an ihn vom Schaffen gestellten bedeutenden physischen Ansprüchen die wenigste Kraft entzieht; bei unserem sich in seinen Briefen öfters als „Edler von Sauschwanz" unterzeichnenden großen Amadeus beispielsweise in einem Hange zu harmloser Zotenreißerei. Der **Venus vulgivaga** zu opfern wird er, wenn nicht gerade in Zeiten der Sterilität, um zur Erde herabsteigend Antäus-gleich neue Impulse zu geistiger Arbeit sich zu holen, um so weniger Anlaß haben, als der damit verbundene Genuß zumeist weit hinter den von solchen Phantasiemenschen gehegten Erwartungen zurückbleibt. Wie in vielen anderen Beziehungen zieht sich also auch da die Künstlerseele aus der enttäuschungsreichen Tatsächlichkeit in ihre Heimat, die Ideenwelt, zurück, um aus ihr ein verfeinertes Abbild des Geschlechtstriebes hervorgehen zu lassen, um so verfeinerter, als die Aussicht, ihn bezüglich eines bestimmten geliebten Individuums **in natura** zu befriedigen, immer ferner liegt (Dante und Beatrice). Und weist der artistische Schöpfungsvorgang nicht überhaupt große Aehnlichkeit auf mit dem Wachstum eines jungen Lebens im weiblichen Organismus? Entsteht nicht auch ein Kunstwerk aus einem einzigen Keime, der allmählich, wie durch Zellteilung, sich vergrößert und in seine ihm innewohnenden Gedankenreihen sich zerlegt; wird es nicht auch unter vielfachen geistigen Mühen und Schmerzen ausgetragen und geboren; und beherrscht nicht auch den Schaffenden eine Art Schamgefühl, das ihm verbietet, Unbeteiligten Einblick zu gewähren in dessen Werden, es vor erlangter Reife der Oeffentlichkeit zu zeigen? Maskulines und Feminines findet sich so in des Schöpferischen Brust beisammen, gewissermaßen eine seelische Hermaphroditie bildend, und diese nach Menge und Gattung verdoppelte sexuelle Anlage ist der Speicher für die Energien, welche mit stürmischem Pulsschlage eine hervorragende Leistung durchbeben, ihr Vollsaftigkeit, hohen Glanz, bezwingenden Gehalt und blühenden, langwährenden Bestand verleihen. Wie sehr die Kunst erotischen Ursprungs ist, vermag man besonders heute, im Zeitalter der Nervenschwäche, gut zu studieren an unserer verworrenen, lichtlosen, gequälten, dabei sich wer weiß wie „vornehm" dünkenden neuesten Musik, die aus Seelen strömt, beladen mit allen Schäden einer überfeinerten Zivilisation, unfähig, sich von dem auf ihnen lastenden Wuste ererbter und dazu erworbener Dekadenz zu befreien, sich ihre hysterischen Zwangs- und Angstzustände frisch und fröhlich vom Leibe zu schreiben. Nicht den täppischen Imitatoren, die in affektiert kraftgenialer Pose alle weisen Regeln der Kunst, alle ihre schönheitlichen Gesetze mutwillig unentwegt mit Füßen treten, denen Komponieren bloß mehr in einem gleichsam versuchsweisen permutativen Aneinander- und Uebereinandersetzen von Akkorden, in ewigem Orchesterfarbenreiben und -mischen zu bestehen scheint, ohne mit dem ganzen Aufwande irgend etwas Hörenswertes vorzubringen, nicht diesen jämmerlichen, grotesken Karikaturen des Genius, nur ihm allein ist es gegeben, zu sagen, was er leide. Indes der gewöhnliche, unproduktive Sterbliche, in seiner Qual verstummend, von den durch die „Sitte" verdrängten, keinen objektivierenden Ausgang findenden libidinösen Regungen seines Unterbewußtseins vergiftet, krank, neurotisch wird, von diesen Begierden meist sexueller Natur, welche hauptsächlich während des Schlafes, in dem das Innerste sich vermöge des Traumes mit sich selbst unterhält, aus ihren Schlupfwinkeln im Herzen kriechen. Daher Wagner mit Fug seinen Hans Sachs behaupten lassen kann „All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei".

Ohne sexuellen Einschlag also, und träte er in ätherischester Form auf, keine große Kunst. Ein Michelangelo, Tizian, Rubens, die holländischen Genremaler, Fragonard, Boucher usf. schier ins Unendliche, bekunden es ebenso wie Lyrik, Epik und Dramatik von altersher, die unermüdlich das Thema der Geschlechtsliebe abwandeln, ohne welches der Wiederhall im Volke noch stets ausgeblieben ist. Dunkel, dunkler noch als jener der Bildnerei ist daher der Anfang der Musik, die ihr (wie wir hörten, von Moos unglaublicherweise geleugnetes) Vorbild nicht in der sonnebeschienenen Außenwelt, vielmehr in den Labyrinthen menschlicher Begierden und Leidenschaften, ja im tiefsten Wesen jeglichen Dinges hier auf Erden hat, dessen Genesis noch kein Psychologenblick durchschaute. Denn, offenbart sich nicht auch im Tone des Donners, des

Regenrieselns, des sausenden Tanns, der Metalle, Hölzer, des Glases, Papiers, Strohs, des gespannten Kalbfells (Pauke) die in der Materie schlummernde Seele, gewinnt sie in den Chladnischen Klangfiguren nicht sogar sichtbare Gestalt? Weil der Musiker aber in so seltsamen Lauten spricht, wird er so spärlich, so spät und auch da oft noch nicht recht begriffen — zuletzt gewöhnlich eben von denen, die sich am meisten einbilden, das Gras wachsen zu hören —, erscheint sein Tagewerk der Menge am rätselhaftesten und mit treffsicherem Instinkte als ein voll scheuer Neugierde betrachtetes Mysterium. Ja, eine geheimnisvolle Kraft webt in den berufenen Dienern der „romantischesten Kunst", die schon Schopenhauer und nach ihm Martin Deutinger mit den Fähigkeiten einer magnetischen Somnambule verglich, die Aufschlüsse über Dinge gibt, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Diese wunderbare Ahnung, die, wie gesagt, bisher erst zweimal blitzgleich in der Geschichte der Musikästhetik aufleuchtete, scheint mir von nun ab nachdrücklichster Beachtung und Erforschung wert, um endlich zu allgemeiner befriedigenden Resultaten zu gelangen, als es bisher der Fall sein konnte bei dem gleich eingangs gerügten Verfahren, stets ein Stück aus dem Gesamtkomplexe der Erscheinungen herauszureißen und trotzdem das Ganze daraus ableiten zu wollen. Wobei regelmäßig das Komische vorfiel, daß man immmer nur vom Eindrucke des Tonmaterials auf den Hörer redete, die Hauptperson, den genialen Komponisten, aber ganz vergaß, ihn, dessen besondere Fähigkeit (nochmals sei es betont) das vorhandene reale Tonmaterial samt allen ihm von Haus aus innewohnenden psychischen Werten (hoch, tief, stark, schwach, konsonant, dissonant) doch erst mit mächtigem Griffe umfaßt, aus ihm das seinen Absichten gemäße auswählt, gruppiert und wie die Flamme sich selbst verzehrend, diese Schale mit einem Kerne, seiner einzigartigen Individualität erfüllt. Die so geschaffene neue, idealisierte, biologisch gesprochen: Phylo- zur Ontogenese abkürzende Realität (man wird doch zumindest dem Stimm-, Pianoforte-, Orchesterklang eine solche nicht absprechen wollen?!) bringt er nun vors Ohr des Apperzipierenden, und an diesem ist es, das Urbild der Komposition aus ihr wiederzuerkennen. Wie mir solches erst jüngst wieder zur freudigen Ueberraschung eines Freundes mit dem ersten Satze seiner letzten Klaviersonate gelang, dessen Stimmung ich als diejenige eines schönen, milden, etwas schwermütigen Herbsttages bezeichnete, welche der Verfasser auch tatsächlich darin zum Ausdruck bringen wollte. Besonders leitete mich dabei neben dem d moll die von gewissen Tonlinien ausgehende Vorstellung der fliegenden weißen Fäden, welche das Ende der heißen Jahreszeit verkünden: ein abermaliger Beweis für in die Musik hineinzulegenden und herauszulesenden realen Gedanken- und Gefühlsgehalt. Die Seele des Tondichters ist demnach das M e d i u m zwischen dem im Universum waltenden Geiste (vergl. Pythagoras' tief und schön empfundenes Wort von der „Harmonie der Sphären") und der Masse der stumpferen Durchschnittsmenschen. Und nicht nur bildlich ist dieser Satz gemeint, vielmehr in wortwörtlichster Bedeutung, weisen doch die in sog. „spiritistischen" Sitzungen z. B. seinerzeit von der Eusapia Paladino vollführten Experimente auf das Vorhandensein noch unbekannter, der Schwerkraft, den Röntgenstrahlen, dem Radium verwandter Naturkräfte hin, welche der Art ihrer Manifestation nach ganz wohl auch im künstlerischen Schaffensprozeß tätig sein könnten. (Siehe auch das hierhergehörige, bereits in meinem Artikel „Kunst und Hypnose", Heft 11 Jahrg. 1920 dieser Zeitschrift, Gesagte.) Ob nicht auch in diesen mediumistischen Fällen, die fast ausschließlich Mädchen und Frauen der niederen, ungebildeteren Volksschichten betreffen, verkleidete Sexualität im Spiele ist, mögen die Aerzte untersuchen; sprechen würde dafür das von Zeit zu Zeit auftretende unwiderstehliche Verlangen nach Entladung der angesammelten Spannung durch Abhalten einer „Séance", bei der dann schon nach Voraussage sehr gut „gearbeitet" wird, die verblüffendsten Sachen sich ereignen, indessen andere Male die Kräfte fast oder ganz versagen: die genaueste Analogie zur künstlerischen Inspiration, welcher der davon Befallene selbst mit Hintansetzung aller Rücksichten gegen sich und Mitmenschen unbedingt Gehorsam leisten muß, in welcher ihm wie im Traume Hunderte von Takten (H. Wolf), Hunderte von Versen (Nietzsches „Zarathustra") binnen kurzem aus der Feder fließen, ohne daß nachträglich daran etwas zu bessern wäre. Es wiederholt sich da beim Manne im Geistigen der nämliche Vorgang, der beim weiblichen Medium vermöge seiner animalischeren Natur und geringeren Intelligenz mehr in der physiologischen Region befangen bleibt, weshalb die Ergebnisse der letzteren nur wenig Abwechslung bieten und beinahe ohne seelisches Moment sind. Dann, verrät die von der exakten Wissenschaft nunmehr anerkannte Wünschelrutengängerei auf Vorkommen von Wasser oder Erzen nicht einzelnen Menschen vorzugsweise gegebene besondere Empfindlichkeit für derartige Einflüsse und dadurch ein näheres Verhältnis zu den geheimnisvollen Urgewalten, welche man sonst nur mehr im Tierreich und bei denselben noch nahestehenden, von der „Kultur" unbeleckten Völkerschaften antrifft? Auch das Hellsehen ist kein völlig leerer Wahn, und so dürfen wir im menschlichen Körper so manche Vermögen wohnen sehen, die vielleicht nur bewußt zu werden, eine systematische Uebung brauchen, um allgemeiner verbreitet zu sein. Warum also soll nicht auch der besonders fein besaitete Musiker imstande sein, die elektrischen Schwingungen und Strahlungen, auf die wohl die mannigfachen gedanklichen und gefühlsmäßigen Aeußerungen zurückzuführen sein mögen, deutlicher wahrzunehmen als viele, viele andere, sie (natürlich instinktiv) auf das Gebiet der verwandten (am Ende gar identischen?), ebenso labilen Tonwellen zu übertragen und auf diese Weise, wenn auch nicht Schritt für Schritt, so doch in großen Umrissen, wie es das aller Kunst zugrunde liegende Gesetz der Vereinfachung erfordert, Empfindungen nach Rhythmus, Dynamik und Harmonie, deren naturgegebenem Mutterschoße dann die entsprechende, vom Temperamente und anderen Charakterzügen des Komponisten eigentümlich gefärbte Melodie entblüht, in Klängen wiederzugeben? Ueber welch letztere Relationen im Zusammenhange mit Erörterungen über Tonmalerei ein andermal ausführlicher gehandelt würde, falls diese Zeilen Interesse finden oder — wie ich vermute — willkommene Gegenrede auslösen.

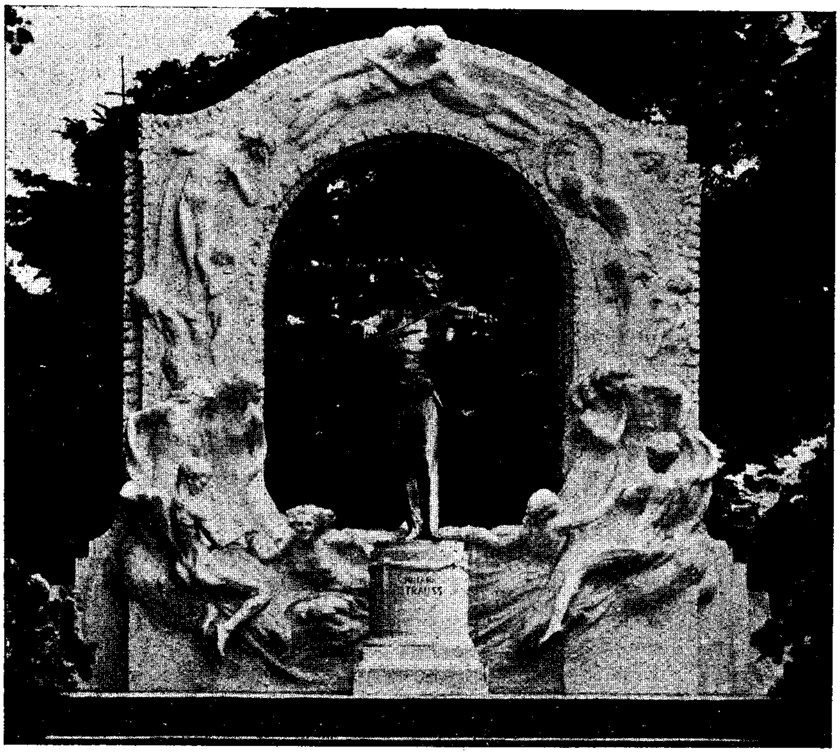
Bewußt bin ich mir, mit den schließlich aufgestellten Vergleichen und Annahmen kaum weiter als Schopenhauer und Deutinger gekommen zu sein, denn hier sind wir, soviel wenigstens mir bekannt, noch auf völliger terra incognita. Der auf die Tonkunst angewandten Psychologie bezw. Psychophysik und Psychoanalyse eröffnet sich sonach ein weites, überaus anziehendes Arbeitsfeld, dessen Früchte in 50 oder 100 Jahren der Musikästhetik wahrscheinlich ein wesentlich anderes, sit venia verbo monistischeres Gepräge geben werden, als ihr, unbeschadet bereits getaner wertvoller Einsichten in die phantastischen Abgründe ihres Wesens, heute zu eigen ist.

Der Zweck des Vorliegenden ist einstweilen erfüllt, wenn es die Aufmerksamkeit auf das noch unerforschte Land zwischen den Sphären, Körpern und Seelen des Alls, auf das außer dem materiellen auch dynamische und psychische Element, das es beherrscht, lenkt, besonders aber, wenn in Anerkennung dieser Maximen die zeitgenössische Kritik ihren, wie das oben gegebene abschreckende Konterfei der modernsten Musik lehrt, unfruchtbaren, ja verderblichen, weil rein technischen l'art pour l'art-Standpunkt zu überprüfen beginnen und sich der schon präzisierten Stellung und Bedeutung des Komponisten am Webstuhle der Tonkunst wieder erinnern wollte. Er ist der Träger und das Maß des Schönheitsgedankens, er schenkt der Welt das Ideal, das wie die Theorie so auch die Aesthetik dann nur nachhumpelnd zu rechtfertigen vermag. Er ist der Prometheus, der dem an sich toten Stoff Odem einbläst, der den hungernden Menschen das Feuer der beseligenden Musik vom Himmel herabholt, und mögen ihn als der Welt Lohn auch die Geier des Neides, der Niedertracht anfallen, ungebeugt steht er da im Gefühle seines Reichtums, den ihm niemand rauben kann, seiner in tiefsten Schachten des Seins wurzelnden, das Um und Auf aller Kunst bedeutenden, faszinierenden Persönlichkeit.

Johann Strauß-Denkmal.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Am 26. Juni des Jahres wurde im Wiener Stadtparke ein Denkmal für Johann Strauß enthüllt. Fast genau 22 Jahre nach seinem Tode (er starb 3. Juni 1899). Das Denkmal stammt von Edmund Hellmer. Die in Bronze gegossene und vergoldete Figur Strauß', auf einem Steinsockel stehend, hält die Geige unterm Kinn und der Fiedelbogen streicht über die Saiten. Hinter dem Standbilde wölbt sich ein weißer Marmorbogen, der im Relief einen Reigen von nackten, in Schleier gehüllten Idealgestalten zeigt. Auf zwei Postamenten rechts und links waren noch die Gestalten des Rathausmannes und des Donauweibchens geplant. Die durch die gegenwärtigen Verhältnisse unerschwinglich gewordenen



Johann Strauß-Denkmal im Wiener Stadtpark.

Gußkosten machten jedoch die Ausführung des Planes unmöglich und so kam es, daß uns der Anblick dieser beiden Zutaten — erspart geblieben ist. Sie hätten gewiß nicht zur Verschönerung der ohnehin mit Figuren überladenen und keineswegs stilvollen Aufmachung beigetragen, sie hätten vielmehr wie die Verherrlichung eines seinerzeit in Wien viel gesungenen, scheußlichen Gassenhauers angemutet, der sich bemüßigt gesehen hatte, die beiden genannten Wahrzeichen Wiens in ein höchst abgeschmacktes Duett zu verwickeln. Man hat sie also — Gott sei Dank — fortgelassen, und die für sie bestimmten Postamente mit Blumen geschmückt. Die kanariengelb vergoldete Figur Strauß' ist in bekannter Manier bis ins Detail ausgeführt, kein Knopf fehlt an dem in Bronze gegossenen Frackanzuge und Geige und Fiedelbogen sind so naturgetreu als möglich. Das Gesicht des Walzerkönigs ist ausdrucksvoll modelliert und die Pupillen der ins Weite blickenden Augen sind durch ausgebohrte Löcher dargestellt, wodurch offenbar der bekannte, charakteristische, scharfe Blick des Meisters versinnbildlicht werden soll. —

So hat also richtig unser großer Johann Strauß auch sein Denkmal in Metall und Stein. Aber ein weit schöneres hat er in den Herzen der musikalischen Menschheit erworben. Der Name Johann Strauß birgt alles, was die Musikstadt Wien und das letzte Geheimnis ihrer unwiderstehlichen Anziehungskraft ausmacht. In Johann Strauß kam alles zum Ausdrucke, was Wien an musikalischer Rasse in sich hat, die Stadt, von der schon im Jahre 1548 Wolfgang Schmeltzl gedichtet hatte:

„Mehr Musicos und Instrument
Findt man gewißlich an khainem end."

Der melodische Sinn, der kecke Rhythmus, die Heiterkeit samt der mit ihr unzertrennlich verbundenen Schwermut. Ein Zauber geht von dieser Stadt aus, dem sich kein in ihrem Weichbilde lebender und schaffender Künstler entziehen konnte. In die schwersten und ernstesten Tonwerke Glucks, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, in die modernsten Kompositionen Bruckners, Mahlers, Bittners schlich sie sich ein die Wiener Weise, die die trockenen Kritikaster seit den ältesten Zeiten als „Banalität" bezeichneten, die aber siegreich über das engbefangene Gelehrtenurteil hinwegschritt und die Herzen der Hörer gefangen nahm. Und es gehört zu den bezeichnendsten Begebenheiten im Musikleben unserer Stadt, daß Brahms einmal, als er von einer schönen Frau auf einem Balle um ein Autogramm gebeten wurde, ihr auf den Fächer die Anfangstakte der „schönen blauen Donau" notierte und darunter schrieb: „Leider nicht von mir!" —

Die Bedeutung Johann Strauß' als schaffender Musiker liegt erstlich einmal auf dem Gebiete des Tanzes, und hier vornehmlich des Walzers. Dieser Reigentanz, im Gegensatze zu dem früheren „Kontertanz", bei dem die Tänzer sich gegenüberstanden, geht auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, wo er in den niederen Volksschichten geübt wurde. Das gegenseitige Anfassen beim Tanze galt damals als ordinär und unsittlich. Allein der verlockende Rhythmus des $^{3}/_{4}$-Taktes, das wirbelnde Drehen des sich eng umschlingenden Paares barg eine mächtige, werbende Gewalt in sich, so daß das „Walzen" bald auch in die besseren Ballsäle Eingang fand, und schließlich zum Alleinherrschenden, ausgesprochen wienerischen Tanze wurde. Parallel mit dem Zunehmen der Beliebtheit des Tanzes geht selbstverständlich auch die Ausbildung der musikalischen Form. Ursprünglich bestand der Walzer aus zwei 8taktigen Perioden, an die sich gewöhnlich ein Trio schloß. Die unzureichende Kürze dieser Form ergab die Notwendigkeit, sie für den Tanzsaal zu erweitern. Dies geschah zunächst durch geistloses Aneinanderreihen einer Folge, meist zwölf an der Zahl, von solchen „Walzern". Die Beliebtheit dieser Kompositionen griff so um sich, daß es selbst Beethoven und Schubert nicht verschmähten, solche Walzerperioden zu komponieren. Einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung des Walzers bedeutete Lanner, der dem eigentlichen Walzer überaus geistvoll und kunstreich gearbeitete Einleitungen voranstellte. Diese Uebung übernahm unser Johann Strauß von ihm und begründete den modernen Wiener Walzer, der mit einer ausführlichen, fast wie eine Ouvertüre oder ein Prolog anmutenden Einleitung beginnt, die so recht dazu geeignet ist, die notwendige Stimmung wachzurufen, aber auf lange in Bann zu halten und zu stauen, bis beim Einsetzen des Walzers der $^{3}/_{4}$-Takt mit elementarer Wucht losbricht und alles was Beine hat mit sich fortreißt. Der Walzer selbst ist auch kein planloses Aneinanderreihen von kurzen Perioden mehr, sondern ein formvollendetes Kunstwerk aus einem Gusse, mit einem eingeschalteten Trio in der Mitte sowie einer Coda, die aus den Elementen des Walzers gebildet wird.

Ueber die von Johann Strauß gewonnene Form ist der Wiener Walzer nicht mehr hinausgewachsen, sie hat darin vielmehr die höchste, kunstvollste und vollendete Gestalt erreicht. Im Gehalte, in der musikalischen Erfindung ist der Wiener Walzer nach Johann Strauß rapid herabgesunken und hält heute, trotz Beibehaltung der hochentwickelten Form, bei einem geistlosen, inhaltsleeren Getue. Johann Strauß aber mit seinen Walzern hat die Welt erobert, und von deren weiten Verbreitung läßt sich ein Bild gewinnen, wenn man darauf hinweist, daß Strauß' Witwe die photographische Abbildung einer Musikkapelle besitzt, die die Widmung trägt: „Dem Walzerkönig Joh. Strauß — die Hawaische Kapelle in Honolulu!" —

Das zweite Gebiet, auf dem Johann Strauß zu unerreichter Bedeutung gelangte, ist die Operette. Die „Fledermaus" und der „Zigeunerbaron" haben Eingang in die seriösesten Opernhäuser gefunden. Man pflegt sie dort als „Komische Oper" zu bezeichnen. Ein großes Unrecht, und eine falsch angebrachte Schamhaftigkeit. Strauß' Kompositionen auf diesem Gebiete sind echte und rechte Operetten, mit allem und jedem, was der Ehrentitel „Operette" einstmals bedeutete. Ich sage: einstmals. Denn heute ist diese Gattung in Verruf geraten und zur Afterkunst herabgesunken. Zu Strauß' Zeiten aber war es anders. Da galt die Operette noch etwas, da ging sie noch mit fröhlich lachenden Augen und gerade gewachsenen Gliedern über die Bühnen und erfreute das Ohr und Herz von ebensolch gestalteten Menschen. Da war sie noch eine ehrliche Kunst. Auch in dieser bedeutet Johann Strauß den Gipfel der Entwicklung. Auch hier ging es nach ihm, langsam aber sicher bergab, bis wir dort landeten, wo wir heute stehen, bei jener wüsten Industrie verkrüppelter „Schlager"-Spekulationen. Und so kommt es, daß Johann Strauß das Feld behauptet. Wann immer Menschen von musikalischer Kultur nach unkomplizierter, heiterer, sinnenfroher Musik der Sinn stehen mag, dann greifen sie nach den Kompositionen Johann Strauß'. Wer sich Sorgen vertreiben will, der legt sich ein Notenblatt von Johann Strauß aufs Pult. So war es, so ist es und, wie die Dinge stehen: so wird es noch lange bleiben. Denn im Reiche der leichtgeschürzten Muse ist Strauß Alleinherrscher und nirgends sind Zeichen wahrnehmbar, die in absehbarer Zeit sein Imperium mit Erfolg zu bedrohen vermöchten.

Ein Bild seines Denkmals möge hier beigefügt sein. Aus mehr als einem Grunde aber halte ich es für angebracht, diesem eine Abbildung seines Grabdenkmals auf dem Zentralfriedhofe gegenüberzustellen.

Ewald Straeßer.

Von Dr. **Walter Georgii** (Köln a. Rh.).

Vor dem Richterstuhl der Geschichte entscheidet in der Kunst nur der innere Wert. Ob ein schaffender Künstler zu seiner Zeit konservativ erscheint oder den Radikalen zugezählt wird, ist für spätere Zeiten gleichgültig. Die mitunter vertretene Ansicht, den Linksstehenden gehöre die Zukunft, ist — so allgemein ausgesprochen — falsch. Die Werke der bedeutenden Revolutionäre haben sich sogar vielfach nicht so lange frisch erhalten wie diejenigen mancher Zeitgenossen oder gar älterer Meister, die sich nicht eigentlich als Bahnbrecher betätigten. Gluck, der in der Geschichte der Oper neben Monteverdi und Wagner zu den großen Reformatoren zählt, Berlioz, der geniale Neuerer auf symphonischem Gebiete, — beide haben beträchtlich an Wirkung verloren, und der Stern von Bachs Söhnen, die den beispiellosen Stilumschwung um die Mitte des 18. Jahrhunderts in vorderster Reihe erkämpft haben, ist längst verblaßt, während das Verständnis für die ungeheure Größe Johann Sebastians, der nicht den Anfang einer neuen, sondern den krönenden Abschluß einer älteren Periode bedeutet, noch in der Gegenwart sich immer mehr ausbreitet; sein eigener Sohn Christian aber nannte ihn „die alte Perücke". Der Fachmann ist eben nicht selten geneigt, die in einem Kunstwerke hervortretenden neuen Bestrebungen für schöpferische Begabung an sich zu halten. Doch nur diese, und zwar vor allem im engeren Sinne, nämlich soweit sie sich auf seelische Werte erstreckt, besitzt fort und fort wirkende Kraft.

Urteilt man vom Parteistandpunkt aus, so gehört unter unseren Zeitgenossen **Ewald Straeßer**, der hochangesehene rheinische Tondichter, ins konservative Lager. Er macht nicht durch kühne Neuerungen von sich reden und verschmäht äußerliche Effekte. Und doch haben einige seiner Kompositionen, besonders die beiden ersten Symphonien, eine Verbreitung gefunden, wie sie nur wenigen Werken der Gegenwart beschieden ist; sie sind von den bedeutendsten Meistern des Taktstockes in fast allen großen Städten unseres Vaterlandes, in Oesterreich, Holland, in der Schweiz, den skandinavischen Ländern, in Nordamerika usf. aufgeführt worden. Diese Erfolge verdankt Straeßer, wie gesagt, nicht der Verwendung irgendwelcher äußerlich blendender Mittel, geschweige denn der Reklame, um die er sich gar nicht



Das Grabdenkmal von Johann Strauß auf dem Wiener Zentralfriedhof.

bekümmert, sondern allein dem starken inneren Gehalt seiner Werke, der unmittelbaren, schlichten und ehrlichen Art, in der er sich musikalisch ausspricht, seinem frischen, rheinischen Temperament, das seinen Schöpfungen nicht selten einen mitreißenden Schwung verleiht, und nicht zuletzt seiner vorbildlichen Beherrschung der großen Formen, die ihn zum geborenen Symphoniker stempelt. Hier verfügt er über alles erforderliche Rüstzeug: großzügige Erfindung, vortreffliche Verarbeitung der thematischen Einfälle, ausgesprochene Sicherheit in der kontrapunktischen Gestaltung und meisterhafte Instrumentation. In dieser Hinsicht bedeutet unter seinen in der Oeffentlichkeit bereits bekannten Kompositionen die zweite Symphonie einen Gipfelpunkt.

Neben den Symphonien spielt Kammermusik in Straeßers Schaffen die Hauptrolle — schon zahlenmäßig, aber auch nach ihrem Werte. Da sind zu nennen ein Klavierquintett, eine Sonate für Violine und Klavier, ein Klaviertrio, ein Klarinettenquintett, ein vom Berliner Tonkünstlerverein preisgekröntes Bläserquintett und vier Streichquartette (Op. 12 Nr. 1 und 2, Op. 15 und Op. 42). Dem Straeßerschen Kammermusikstil ist schon früh eine erstaunliche Abgeklärtheit eigen; besonders in den Streichquartetten herrscht ein wundervolles Ebenmaß von Form und Inhalt. Entzückt so mancher Satz durch frühlingssonnige Anmut und prickelnde Frische, so zeichnen sich wieder andere durch edlen Ernst und Tiefe der Empfindung aus. Das vorwiegend auf einen düsteren Ton gestimmte vierte Streichquartett stellt ein ganz ungewöhnlich reifes Meisterwerk dar. (Es ist bei Peters erschienen, die zwei ersten Quartette und das Klarinettenquintett bei Simrock, die übrigen Kammermusikwerke bei Tischer & Jagenberg.)

Straeßer hat beinahe alle Gebiete der Musik kultiviert: neben den symphonischen und kammermusikalischen Werken befinden sich eine Reihe stimmungsvoller Lieder, die z. T. auch instrumentiert sind (bemerkenswert besonders Op. 20, 30 und 31, erschienen bei Tischer & Jagenberg), Chöre, darunter der viel gesungene Männerchor „Ein Tag im goldenen Licht", und schließlich eine Anzahl von Klavierstücken. Unter den letztgenannten ragen eine sechssätzige Suite und zwei Rhapsodien hervor. Die anderen — „Stimmungsbilder" Op. 7, „Drei Stücklein" Op. 18a und sechs ohne Opuszahl bei Bisping erschienene „Vortagsstücke" — sind teils Skizzen, teils Gelegenheitskompositionen; für sich allein betrachtet, geben sie keinen Begriff von der Bedeutung, die Straeßer in seinen Symphonien und seinen besten Kammermusikwerken erlangt, werden aber namentlich im Anfangsunterricht willkommen sein, wo an geeigneten neuzeitlichen Kompositionen kein Ueberfluß herrscht. Auch für Violine und Klavier sowie für Cello und Klavier hat Straeßer einige kleine Stücke geschrieben.

Zeigt sich seine Begabung auf diese Weise als ungemein vielseitig, so kann man ihn doch keineswegs als Vielschreiber bezeichnen. Im Gegenteil — für einen Vierundfünfzigjährigen besagt die Opuszahl 46, die Straeßer zuletzt erreicht hat, nicht viel. Wie fast bei allen Künstlern, welche auf die innere Stimme horchen, so wechseln auch bei ihm Zeiten geringerer Fruchtbarkeit mit solchen ab, in denen ein großes Werk unmittelbar aufs andere folgt. In den letzten zwei Jahren sind nicht weniger als drei neue Symphonien entstanden. Die dritte wird kommenden Winter durch Mengelberg in Amsterdam aus der Taufe gehoben und sodann von Nikisch in Berlin aufgeführt werden. Die Uraufführung der vierten hat sich bereits Fritz Busch für Stuttgart gesichert. Wo die fünfte zuerst erklingen wird, steht noch dahin; das Werk reift soeben erst seiner Vollendung entgegen. In der vieljährigen Pause zwischen der zweiten und dritten Symphonie sind drei Orchesterstücke, „Frühlingsbilder" betitelt, entstanden; diese kleine Suite, 1913 von Abendroth uraufgeführt, hat dank ihrer echt volkstümlichen Musizierfreudigkeit eine ansehnliche Verbreitung gefunden, die derjenigen der beiden ersten Symphonien nicht viel nachsteht. Als symphonische Jugendwerke, die schon lange vor der ersten, 1909 von Fritz Steinbach uraufgeführten Symphonie geschrieben worden sind, seien zuletzt eine Tragödienouvertüre und ein „Prolog" für großes Orchester erwähnt.

Ueber Straeßers Leben ist nicht viel zu berichten. Es hat sich im ganzen in sanften Bahnen vollzogen und entbehrt der aufregenden Kurven. Er ist 1867 zu Burscheid geboren, einem kleinen Städtchen des landschaftlich so reizvollen „Bergischen Landes". Ein leidenschaftlicher Naturfreund ist er bis auf den heutigen Tag geblieben; Naturschönheit hat ihm oft die Anregung zum Schaffen gegeben. So ist die erste Symphonie während eines Aufenthaltes in der Schweiz, die zweite am holländischen Meeresstrande entstanden. 1892 wurde Straeßer als Theorielehrer ans Kölner Konservatorium verpflichtet, dessen Schüler er selbst einige Jahre gewesen war. 1907 verließ er das berühmte Institut, um sich nur noch seinem eigenen Schaffen und dem privaten Kompositionsunterricht zu widmen. Bei dieser Gelegenheit fand in Köln zu Ehren des Fünfzigjährigen, dem bald darauf der Professortitel verliehen wurde, ein dreitägiges Straeßer-Fest statt, auf dem unter anderem Adolf Busch ein damals neues Violinkonzert des Meisters spielte. Seit einigen Monaten ist Straeßer Lektor für Musiktheorie an der Kölner Universität.

Hans Pfitzner und die Dresdner Staatsoper.

Von Carl Johann Perl (Dresden).

Zum drittenmal innerhalb dreier Jahre wird die Leitung der sächsischen Staatstheater erneuert. Am 1. September tritt Dr. Reucker, der bisherige Züricher Theaterdirektor, den seit 2½ Jahren verwaisten Posten des Dresdner Intendanten an, nachdem man dem Operndirektor Scheidemantel kurzfristig gekündigt hat. Mit der Ernennung Dr. Reuckers tritt die seit dem Tode Ernst v. Schuchs mehr oder weniger energisch betriebene Suche nach einem Generalmusikdirektor in ein neues Stadium, um so mehr, da die gegenwärtigen Verhältnisse an der Staatsoper — im Schauspielhaus rechnet man zurzeit mit keinerlei wesentlichen Veränderungen — es dringend nötig erscheinen lassen. Es fehlt seit Jahren in Dresden die Persönlichkeit eines überragenden Musikers, und wenn die Staatskapelle aus eigener Initiative Fritz Busch zum Dirigenten ihrer Symphoniekonzerte für das nächste Jahr verpflichtete, so geschah dies einzig und allein in der Absicht, mit dieser Berufung den ersten entscheidenden Schritt zu einer gründlichen Reorganisation zu tun. Das dauernd vor einer Krise stehende sogenannte reinsozialistische sächsische Ministerium sucht nun, beraten von unzähligen Seiten, den neuen Mann, der neben dem Intendanten die Leitung der Dresdner Oper in die Hand nehmen soll, und seit geraumer Zeit wechseln die Namen erst- und zweitklassiger Dirigenten ab, die für diesen Posten in Aussicht genommen sind.

Bedeutete schon die Berufung Dr. Reuckers für viele eine beträchtliche Ueberraschung, so muß fast mit einer ebensolchen bei der Besetzung des für das Dresdner Musikleben um so viel wichtigeren Postens des Generalmusikdirektors gerechnet werden, und es ist an der Zeit, sich über den Stand der Dinge, wie sie in Dresden sind, zu äußern.

Mit dem Heimgang Ernst v. Schuchs, der die Dresdner Oper in den letzten zwanzig Jahren zum letzten Male zu einem europäischen Ereignis gemacht hatte, verlor die musikalische Welt und mit ihr Dresden einen der genialsten Opernkapellmeister. Seine seither nicht übertroffenen italienischen Aufführungen und der hinreißende Schwung, mit dem er den ihm wesensverwandten Richard Strauß in Dresden uraufführte und stilistisch zum Vorbild für Europa interpretierte, haben Schuch mit der Glorie des zwar äußerlichen, aber ungemein sympathischen, von Temperament, Grazie, Eleganz und unwiderstehlichem Charme durchlebten Kapellmeisters umgeben, der, ein durch und durch gewiegter Theatermann, über ebensoviel Politesse wie Jovialität verfügte, um im höfischen Dresden vor 1914 seine unumschränkte Stellung einzunehmen. Seither hat sich vieles geändert. Ein Musiker aus solchem Holz ist heute immerhin denkbar, vielleicht auch zu erlangen, schwerlich aber wird er auch nur annähernd die gleichen Wirkungsmöglichkeiten in Dresden, wie es heute ist, vorfinden oder je sich schaffen können. Er würde unweigerlich dem Fabrikbetrieb zum Opfer fallen, je nach seiner Eigenart Wagner oder Puccini besser dirigieren, würde im Doppelkampf mit Personal oder Verwaltung entweder zermürbt, ruiniert oder bequem, resigniert werden und schließlich seinen Stolz dareinsetzen, die Dresdner Oper auf einer immer noch achtbaren Höhe eines großen Stadttheaters gehalten zu haben, das gute Geschäfte und brauchbare Vorstellungen macht, womit ja in den Augen der meisten das Beste geleistet wäre.

Nun ist gerade die Dresdner Theatergeschichte reich an Schicksalen, die mit heutigen Verhältnissen in Parallele gezogen, die mit heutigen Augen betrachtet werden können. Was zuvörderst ins Auge springt, ist der gegenwärtige Mangel einer schöpferischen Persönlichkeit in Dresden, die nicht bloß die Aufmerksamkeit der Welt auf die ehemalige

sächsische Residenz lenkt, sondern die als Kulturfaktor an der Spitze eines von edelsten Traditionen geschmückten Institutes getragen, von der eigenen Autorität, der Menge ein geachteter Verkünder, dem Personal ein verehrter Meister, imstande wäre, in die Reihe der erlauchten Theaterleiter Dresdens Hasse, Naumann, Weber, Wagner einzutreten. Auch für einen solchen Mann stellen sich die Verhältnisse heute von Grund auf verändert dar, jedoch er tritt ihnen bewußt entgegen: Sein Wunsch und Wille endet nicht mit dem Heute, die Saat, die er sät, braucht ihre Zeit, und ist sein Dresdner Wirken auch für später nur eine Episode seiner Biographie, für die Gegenwart bedeutet es das Um und Auf. So war es jedesmal und ebenso wäre es diesmal.

Daß ein Weber und Wagner in Dresden fast nur dirigiert haben soll, will einem kaum glaublich erscheinen, und doch ist es so. Und ob der Kampf gegen eine Welt, wie ihn Weber gegen die italienische Oper gekämpft und gewonnen hat, geringer war als der heutige gegen die bekannten und oft besprochenen Uebelstände eines Theaterbetriebes, ist zweifelhaft. Es sind keine Utopien, die hier phantastisch entwickelt werden; ein Mann, vielleicht der einzige in Deutschland, wäre für diesen Dresdner Posten gut genug: Hans Pfitzner. Denn Dresden hat noch ein Band, das seine Opernbühne über all das Weh vergangener Jahre hinweg mit jenen großen Traditionen verknüpft, und jene von Nietzsche einst geweissagten Reste stärkerer Geschlechter sind in keiner Persönlichkeit stärker vereinigt als in der Hans Pfitzners, von dem die erhoffte verspätete Schönheit und Vollkommenheit für die Musik dem deutschen Volk geschenkt ward.

Man möge sich doch darüber klar werden, was es heißt, einen Mann wie Pfitzner heute mit einem solchen Posten zu betrauen. Seine Bedeutung als Komponist, als Opernkomponist, hier abzuhandeln, wäre zwecklos. Sie ist längst auf jenen „zehn Seiten großer Musik" gebucht. Gerade in letzter Zeit tritt Pfitzner neuerdings als Dirigent hervor, was die seinerzeitige Tätigkeit in Straßburg wieder in Erinnerung bringt. Was Pfitzner dort als Operndirektor in den Jahren 1909—15 geleistet hat, wo er, ebenso Kapellmeister wie Regisseur, den Meisterwerken deutscher Klassik und Romantik einen Aufführungsstil schuf, der vorbildlich wurde für jene Opernbühnen, die das Wagner-Wort „Ehrt Eure deutschen Meister"... auf ihr Schild erhoben, was Pfitzner dort erreichte, steht vereinzelt in der Geschichte der Oper. Wer vollends Pfitzner dirigieren sah, Regie führen sah, weiß, welch überragendes Talent diesem Künstler innewohnt, den keine Mißgunst und Verkanntheit und kein Unverständnis auch nur eine Handbreit von seinem Ideengange abdrängen konnten.

Für Dresden wäre Pfitzners Wirksamkeit eng mit den Werken Webers, Marschners, Wagners verknüpft, mit Werken, die er szenisch und musikalisch auf einen Stil festlegen würde, der durch andere Generationen diesem Theater erhalten bliebe. Seine überragende Stellung im deutschen Musikleben verbürgte Dresden die Beachtung der ganzen Welt. Seine Persönlichkeit, die er für echte Kunst von eh und je ganz einsetzte, könnte die Dresdner Opernbühne noch einmal zu einem Hort deutscher Musik machen. Ist die sächsische Staatsoper erst ein besser oder schlechter gehendes Stadttheater geworden, so ist es zu spät, so wird sie nie mehr etwas anderes werden. Heute ist die Möglichkeit noch gegeben. Erkennt Dresden die Bedeutung dieser Stunde, so werden wir und unsere Enkel der Tat gedenken, die einer ähnlichen vor hundert Jahren gleicht, der die Dresdner Oper heute noch alles verdankt: der Berufung Webers. Diesmal aber werden wir dabei gewesen sein.

In Sachen Prof. Dr. A. Prüfers und Dr. H. Holles.

Mit steigender Verwunderung habe ich die von Dr. H. H. unterzeichnete Besprechung meiner kleinen Arbeit „Die Musik als tönende Faust-Idee" in Heft 19 des laufenden Jahrganges Ihrer „Neuen Musik-Zeitung" gelesen. Denn in seiner Erregung hat der Verfasser leider die Grenze des Anstandes und ruhiger Besonnenheit überschritten. Aber auch sachlich sehe ich mich genötigt, die Anfechtbarkeit der mir vorgeworfenen „Entgleisungen meines erbärmlichen Stiles" zurückzuweisen.

Seit wann ist es dem Kunst- oder überhaupt einem Schriftsteller verwehrt, zum Beweise der von ihm aufgestellten These Zeugnisse berufener älterer Kunstrichter anzuführen? Daß ich dieses Rechts in besonders ausgiebigem Maße mich bedient habe, lag in dem Bestreben, diesen in der Gegenwart fast oder gänzlich vergessenen Zeugnissen die ihnen zukommende Würdigung angedeihen zu lassen, da sie zur Belehrung meiner Zuhörer, sowie des weiteren kunstgebildeten Publikums einen wertvollen Beitrag bieten. Wie üblich habe ich auch meine Schriftennachweise im Anhang zusammengestellt. — Die erste der mir vorgeworfenen „Kathederblüten" also stammt aus — Hans von Bülows meisterhafter Erläuterung von Wagners Faust-Ouvertüre und auf diese Abhandlung habe ich sogar im Text meiner Arbeit selbst, auf S. 30 unten aufmerksam gemacht, was, ich gebe es zu, vielleicht richtiger im Anhange, zusammen mit den übrigen benutzten Quellen, hätte geschehen sollen. Doch hätte gerade meine Anführung der Bülowschen Abhandlung schon vorn im Text dem Herrn Kritiker die Nachprüfung erleichtern und ihm den Nachweis erbringen können, daß meine von ihm angeführte „Kathederblüte" über den Stoff der Faust-Ouvertüre wörtlich dieser Abhandlung entlehnt ist! (Hans von Bülow, Ausgewählte Schriften, S. 148.) Auch das später von mir angeführte Wort, dessen Wahrheit leider auch für die Gegenwart besteht, daß „ein unvorbereitetes, großes Publikum, in dem die Halbbildung das allzeit schnell fertige Wort führt, diesen Weltunterschied (zwischen bloßer Luxuskunst und den Offenbarungen von Erlebtem und Empfundenem durch wahrhafte Künstler) nicht besser herausahnen wird, als z. B. ein deutsches Parlament" — auch diese „Kathederblüte" konnte der Kritiker bei Bülow nachlesen. — Aus der Erörterung über meine Erläuterung von Franz Liszts Faust-Symphonie sei nur der eine Satz des Kritikers hervorgehoben: Ein neuerer Theoretiker ... sucht aber ... dieser Meinung entgegenzutreten (nämlich der weitverbreiteten, daß die berühmte Einleitung dieses Satzes sich auf einer Folge übermäßiger Dreiklänge aufbaue). Warum führt Herr Dr. H. meinen Satz nicht vollständig an?: „Ein neuerer Theoretiker, Johannes Schreyer, sucht aber, auf den Schultern der bahnbrechenden Harmonielehre Hugo Riemanns stehend, dieser Meinung entgegenzutreten." „Offenbar ist Liszt — so sagt Schreyer an der betreffenden Stelle S. 216 seines in Dresden bei Holze & Pahl 1905 erschienenen Buches — bei der Konzeption dieser Einleitung von Gehörvorstellungen ausgegangen ... usw." Also auch hier ist die Nachprüfung des von mir herangezogenen Werkes nicht erfolgt. — Der Charakter des dritten Satzes der Faust-Symphonie ist rein musikalisch dem Scherzo der Beethovenschen Symphonie (den Zusatz IX. hat der Kritiker gemacht!) am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen. Auch hier wird meine Darstellung unvollständig wiedergegeben: Faustens Erinnerung an seine Liebe, in der er aus tiefster Brust aufzuseufzen, nach entschwundenem Glück sich zu sehnen und nach längst verlorenem zurückzugreifen scheint. Also eine Unterbrechung des Mephistos Wesen schildernden, dämonisch fortreißenden Scherzosatzes durch diese lyrisch anmutende Stelle, wie sie aus dem Geiste der dem ganzen Werk zugrundeliegenden poetischen Idee hervorgeht, aber dem rein musikalischen Scherzocharakter der älteren symphonischen Form nicht entspricht, so wenig, wie die späteren gespenstigen Mahnrufe der gestopften Hörner in c moll und cis moll. Dies habe ich mit dem Zusatz: jedoch usw. sagen wollen, was aus dem Zusammenhang für jeden unbefangenen Leser meines Erachtens ohne weiteres einleuchtet.

Es sei dem Angegriffenen gestattet, schließlich noch eine andere Kritik seiner Faust-Schrift anzuführen, die, aus philosophisch sachkundiger Feder stammend, vor allem ihrer philosophischen Grundlage gerechte Würdigung zuteil werden läßt. Prof. Dr. Friedrich Rade, der von Paul Moos mit Recht gerühmte feinsinnige Aesthetiker beurteilt die Schrift als „den Leser fesselnd und in den Bann der Gesamtstimmung schlagend, so daß er schließlich selbst in dem musikalischen Faust-Element zu schwimmen" meint. Sehr glücklich und treffend ist der Titel der Schrift: „Die Urzusammengehörigkeit der Musik als Weltseele mit Faust als deren persönlicher Spiegelung der Weltidee!" — Es sei daraufhin dem unbefangenen Leser das Urteil überlassen, ob der Verfasser unwürdig ist, an der Wirkungsstätte Riemanns „den Studenten so etwas vorzureden und warum sich ein ernster Verlag bereitgefunden hat, so etwas zu drucken." —

Prof. Dr. Arthur Prüfer.

* * *

Nirgends in meiner Besprechung des Prüferschen Buches habe ich dem Verfasser vorgeworfen, daß er zuviel ältere Kunstrichter zitiere; ich behauptete nur, daß in ihren Zitaten die einzigen Werte seines Werkes liegen. Auf das „besonders ausgiebige Maß" der Zitate (wie es in der Entgegnung heißt) macht also nur Herr Prof. Prüfer selbst aufmerksam. — Die erste der von mir angeführten „Kathederblüten" soll von H. v. Bülow stammen. Zunächst: Herr Prüfer meint damit die dritte der ihm von mir vorgeworfenen Entgleisungen. Die beiden ersten: die Romanphrase „Jahre vergingen" und die ein sehr geringes Maß von Logik und Sprachempfinden beweisende Behauptung, daß Wagner in Paris auf „der Jagd nach Ruhm und kümmerlichen Erwerb" war, werden bescheiden übergangen. Da ich es aber nicht mit Herrn Prüfers Bescheidenheit, sondern mit seinem phrasenhaften Stil zu tun habe, lege ich Wert darauf, daß sie nicht übersehen werden, während sie Herr Prof. Prüfer geflissentlich nicht mitrechnete. Also: die von Herrn Prüfer als erste angezogene, in Wirklichkeit dritte Zitierung soll von H. v. Bülow sein. Aus Herrn Prüfers Darstellung erhält der mit seiner Schrift: „Musik als tönende Faust-Idee" nicht Vertraute den Eindruck, als habe Herr Prüfer Bülow zitiert (er selbst schreibt: „wörtlich entlehnt"!) und als hätte ich im Uebereifer eine aus Bülow zitierte Stelle für eine Entgleisung von ihm ausgegeben. Hierzu ist richtigstellend zu bemerken: die „wörtlich entlehnte" Stelle ist nirgends als solche kenntlich gemacht, es sind weder Anführungsstriche, noch Fußnote noch Bülows Name in Parenthese vorhanden. Zwar wäre es „vielleicht (bei einem wörtlichen Zitat!!) richtiger gewesen", die Quelle im Quellennachweis zu nennen, aber Herr Prüfer hat ja auf diese Abhandlung im Text selbst als Quelle aufmerksam gemacht. Nur steht dieser Hinweis auf Bülows Buch (auf S. 30, also zwei Seiten später als die von mir angezogene Stelle) in gar keinem unmittelbaren, inneren Zusammen-

hang eben mit dieser Stelle, ist aber auch nichts weniger als eine Quellenangabe für die „Entlehnung" des Herrn Prof. Dr. Prüfer. Der Hinweis bei Prüfer lautet: „Auf die nähere Erläuterung des musikalischen Baues des Wagnerschen Werkes einzugehen, ist hier nicht der Ort. Nur sei für musikalische Leser auf die kongeniale Darstellung hingewiesen, die Hans v. Bülow ... in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Band 45, Nr. 6 und 7 den 1. und 8. August 1856 (Sonderausgabe Leipzig C. F. Kahnt 1860, Neudruck in H. v. Bülows ausgewählten Schriften, Leipzig, Br. & H. 1896) gegeben hat." Aus diesem Grund lag und liegt für mich kein Anlaß vor, nachzuprüfen, inwieweit die Stelle wörtlich bei Bülow steht und ob sie in anderem Zusammenhang nicht ein ganz anderes Gesicht bekommt.

Auch die nächste von mir angegriffene Stelle hätte ich, wie mich Herr Prüfer belehrt, bei H. v. Bülow nachlesen können. Das hätte ich natürlich gern getan, wenn er nur auch diese „Entlehnung" als solche überhaupt und als geistiges Eigentum Bülows kenntlich gemacht hätte. Aber wenn mich Herr Prüfer hier festzunageln versucht, so beweist er, daß er nicht nur nicht zu schreiben, sondern auch nicht zu lesen versteht. Denn wer meine Fortsetzung zu dem zitierten Satz über die Halbbildung, dessen Wahrheit leider auch für die Gegenwart besteht, liest, muß sogleich merken, daß es mir hier nicht um Verurteilung einer stilistischen, sondern einer sachlichen Entgleisung zu tun war. Als Schlußfolgerung aus den von mir gemachten Zitaten (das vorausgehende „Und so weiter" zeigt ja klar an, daß ich die Reihe der zu bemängelnden Entgleisungen abgeschlossen habe) wollte ich feststellen, daß Herrn Prüfer keine Berechtigung zukommt, über ein „unvorbereitetes, großes Publikum, in dem die Halbbildung das allzeit schnell fertige Wort führt" sich aufzuhalten, da sein Buch infolge seiner fatalen Mängel und Schwächen eben nur diese Halbbildung fördert. Von dieser Ueberzeugung kann mich weder seine Entgegnung, noch seine eifrige, allerdings etwas verschwiegene Vorliebe für Bülows Schriften abbringen.

Warum ich im folgenden die Namen: Joh. Schreyer und Riemann überging? Erstlich, weil sie an der schlechten Sache Prüfers gar nichts änderten, mit diesem Sätzekonglomerat nichts zu tun haben, und zweitens, weil ich die falsche Gedankenverbindung der Sätze kürzer und schärfer herausheben wollte. Wird denn der weitverbreiteten „Meinung aller Kritiker", daß sich die Einleitung des ersten Satzes „auf einer Folge übermäßiger Dreiklänge aufbaut", durch die Behauptung widersprochen, „offenbar sei Liszt bei dem Entwurf dieser Einleitung von Gehörvorstellungen ausgegangen"? Könnte er bei der Konzeption der übermäßigen Dreiklänge nicht auch von Gehörvorgängen ausgegangen sein? Mir einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß ich bei Schreyer nicht nachgesucht habe, inwieweit er logischer zu denken vermag, ist doch nur ein trauriger Versuch, an einer Kritik herumzukritteln, an deren Richtigkeit man ernstlich nicht rütteln kann. Denn für die Korrektheit von Zitaten und für ihre logische Einordnung in den Text ist allein der Zitierende verantwortlich und nur an ihn brauche ich mich zu halten.

An meinem nächsten Zitat aus seiner Broschüre, wie übrigens auch an verschiedenen anderen, hat Herr Prüfer nichts auszusetzen, was ich mit Befriedigung feststelle. Dafür wurde wieder das nächste Mal zu seinem Mißfallen unvollständig zitiert. Nun, ich werde zu meiner Rechtfertigung im Zusammenhang zitieren, wodurch mir jede Begründung erspart bleibt: „Der Charakter dieses dritten Satzes ist rein musikalisch dem Scherzo der Beethovenschen Symphonie am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen: Faustens Erinnerung an seine Liebe, in der er aus tiefster Brust aufzuseufzen, nach entschwundenem Glück sich zu sehnen und nach längst verlorenem zurückzugreifen scheint. Doch sogleich vertritt ihm Mephisto wieder (?) den Weg. Den Gipfel erreicht seine Verhöhnung von Faustens Empfindungswelt in einem Fugenthema, das er (Mephisto?) in vollständiger, vierstündiger (sic!) Durchführung regelrecht behandelt, wie der Teufel des Dramas den (sic!) Schüler in der Maske des Professors (natürlich des Professors Faust) mit schneidender Ironie das ‚collegium logicum' liest. Doch bald ist der Lügengott des trockenen Tones satt ..." Sperrungen und Parenthesen sind von mir gemacht. Ich fügte „IX." zu Symphonie, weil vorher (S. 30) von ihr, freilich nicht sehr schön, gesagt wird: „wie denn die Werke der ‚neudeutschen Schule' überhaupt diesen Ausgangspunkt (nämlich Beethovens IX. Symphonie) in Anspruch nehmen." Diese gerügte IX. nehme ich als eine irrtümliche Ergänzung zurück und bemerke, daß nunmehr der erste der soeben zitierten Sätze bis zum Doppelpunkt noch ungereimter ist. In der Gegenüberstellung zweier bestimmter Sätze (des dritten Satzes der Lisztschen Faustsymphonie und des Scherzos der IX. Symphonie z. B.) hätte man das „jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen" sich als unbefangener Leser, wie ich es war, noch erklären können, ohne über die mangelhafte Stilistik im unklaren zu sein. Aber von dem Charakter eines einzelnen Satzes im Vergleich zu einem ganzen Satztyp, einer ganzen Reihe von Sätzen, zu sagen, er sei „am verwandtesten, jedoch durch einen kurzen Zwischengedanken unterbrochen" bleibt trotz Herrn Prüfers Erklärung, wie er's gemeint hat, nicht nur wegen des unterbrochenen Charakters, mit dem hier anscheinend die Form gemeint ist, sondern auch wegen der Vermengung von Formbetrachtung und programmatischer Deutung unsinnig.

Daß für die Kompetenz seines „guten" Kritikers noch erst eine gute Kritik dieses Kritikers angeführt werden muß, macht das Lob der „philosophisch sachkundigen Feder" nicht stärker, auch wenn sie zuguterletzt in dem musikalischen Faust-Element zu schwimmen meint. Herr Prof. Prüfer bezeichnet sich als Angegriffenen und wirft mir vor, die Grenze des Anstandes und ruhiger Besonnenheit überschritten zu haben. Ich bin mir nicht bewußt, Herrn Prüfer angegriffen zu haben, ich bin weder unsachlich noch persönlich geworden. Ich habe lediglich sein Buch besprochen. Und meine Ablehnung wurde allerdings in dem Maße schärfer, als die innere Leere der Arbeit („innerliche" Leere würde Herr Prof. Prüfer hier sagen) immer krasser zutage trat. Auch nach mehrmaliger Durcharbeitung des Buches konnte ich, stets und von vornherein darauf aus, die guten Seiten herauszufinden, von der Ueberzeugung nicht abgehen, daß eine derartige Publikation unbedingt verurteilt werden muß, in einer Zeit, in der wir an Ueberproduktion leiden. Herr Prüfer mag sich meine (in der N. M.-Ztg. erscheinende) Besprechung des Kontrapunkt-Werkes von Ernst Kurth ansehen und er wird finden, wie ich ein Buch, das ich für bedeutend und für einen großen Gewinn halte, ausführlichst und begeistert zu loben vermag. Im übrigen aber könnte ich die Reihe von Zitaten aus Prüfers Broschüre fortsetzen; ich begnügte mich mit den in Heft 19 angeführten, weil ich die Belege für hinreichend und den Platz für das Heranziehen weiterer Entgleisungen nicht für ausreichend hielt. Dr. Hugo Holle.

Musikbriefe

Kassel. Es ist heute nicht leicht, das Musikleben einer Stadt auf einer guten künstlerischen Höhe zu halten. Einmal liegt es an der Hast und Unstetigkeit der Menschen, die durch die wirtschaftliche Lage gezwungen sind, ihren Blick mehr auf materielle Dinge zu lenken, und dann stehen die Finanzen fast jeder Stadt so, daß zur Unterstützung der Kunst in den seltensten Fällen etwas übrig bleibt. So ist es dann gekommen, daß das Musik- und weiter auch das gesamte Kunstleben in den Händen weniger liegt, die leider dem Geschmack der Masse des Publikums zuviel Zugeständnisse machen. Kassel ist eine musikalische Stadt. Das untersteht keinem Zweifel. Aber bedauerlicherweise haben sich Mängel im Musikleben eingestellt, die für die musikalische Erziehung ihre Folgen noch zeigen werden. Die vielen guten Konzerte und auch die Aufführungen im staatlichen Theater sollen nicht verkannt werden, dennoch fallen sie im Vergleich zu dem unglaublichen Kitsch, der dem Publikum in jeder Form geboten wurde und wird, nicht schwer genug ins Gewicht. Kassel hat zurzeit zwei Theater, die Abend für Abend Operetten seichtester Art und „musikalische" Schwänke übelster Sorte aufführen. Das Staatstheater teilt sich in Schauspiel und Oper. Die guten Konzerte sind leider auch nicht so zahlreich, daß sie die Masse unkünstlerischer Veranstaltungen aufwiegen. An Orchesterkonzerten sind nur die Beethoven-Konzerte des staatlichen Kapellmeisters Robert Laugs zu nennen, die wahrlich Lichtblicke sind. Sie stehen einzig da und werden in dem geschichtlichen Ueberblick über Kassels Musikleben nicht unerwähnt bleiben dürfen. Robert Laugs ist schlechthin genial als Konzertdirigent zu nennen. Nicht nur eine virtuose Bewältigung des Stoffes, auch nicht die raffinierte Herausarbeitung der einzelnen Themen kennzeichnen ihn als einen Musiker ersten Ranges, sondern die innige Verschmelzung mit den Kunstwerken, die er zur Aufführung bringt. Weit davon entfernt, das als eine Großtat hinzustellen, wenn ein Dirigent ohne Blatt dirigiert, so zeugt es von einer hervorragenden geistigen Beherrschung, die ihm doch eine freiere, aus der künstlerischen Notwendigkeit heraus geborene Selbstverständlichkeit in der Wiedergabe ermöglicht. In jedem Takt fühlt man den Vollblutmusiker. In letzter Zeit führten ihn Gastspiele in viele deutsche und auch ausländische Großstädte, in denen er Triumphe feierte. Einmal hieß es bereits, Laugs verlasse Kassel; es ist jedoch zu hoffen, daß die Regierung ihn der Stadt erhält. — Dr. Ernst Zulauf, ebenfalls staatlicher Kapellmeister, ist mit seinem Madrigalchor lobend zu erwähnen. Ueberhaupt sind die Chöre, die alle aufzuzählen fast ein Unding ist, meist gut. Zu nennen sind da der Oratorienverein, der Philharmonische Chor, der a cappella-Chor und der städtische Konzertchor. Solistenkonzerte gab es erschreckend wenige. (Reine Klavierkonzerte überhaupt nicht.) Ein Instrumentaltrio, Zulauf (Klavier) — Kromer (Geige) — Bender (Cello), gab vier Kammermusikabende, ohne jedoch voll und ganz die Erwartungen zu erfüllen. Hermann Dettmer und Siegfried Karg-Elert und Heinrich Möller gaben Orgelkonzerte. Karg-Elert löste den nachhaltigsten Eindruck aus; ebenfalls interessierten einige seiner zur Aufführung gebrachten Kompositionen. Die Oper, die durch das Schauspiel sehr behindert wird, schränkte sich selbst noch durch Operetten-Aufführungen ein, brachte jedoch unter Leitung der Kapellmeister Laugs, Zulauf und Pauli manche herrliche Aufführung zustande. Nach Beendigung der Junifestspiele mit Tristan und Isolde, Parsifal und den Meistersingern, die uns als Gäste die Damen Morena, Branzell, Kurt, Rethberg und die Herren Ritter, Plaschke, Braun, Burg, Geis, Hudt und Henke brachten, ruht das Musikleben bis auf ganz wenige des Erwähnens unwerte Veranstaltungen. Im allgemeinen weht eben kein frischer Wind im Opernbetrieb. Es ist bewundernswert mit welcher Gleichgültigkeit der Spielplan am Schaffen der Lebenden vorübergeht.

Man bewegt sich auf den ausgetretenen Pfaden des ehemaligen Hoftheaters. Das gilt leider nicht nur von der Oper zu sagen, sondern auch von den Konzerten. Abneigung für das Neue wird man schließlich bei jedem Publikum begegnen. Das ist aber keineswegs ein Grund, das Moderne zu vernachlässigen. Dazu gibt es hier genug Konzertpublikum, das nach der Bekanntschaft mit neueren Meistern lechzt. Was kennt man z. B. von Pfitzner? Ein paar harmlose Liedchen. Was von Richard Strauß? Ein einziges Chorwerk (die paar Lieder, die hin und wieder in den Konzerten auftauchen nicht gezählt), das Dr. Walter Pauli mit dem Philharmonischen Chor zur Aufführung brachte. Von Max Reger hörte man auch nur wenige Lieder, die seine schwächsten Kompositionen sind. Kein Klavier-, kein Orgelkonzert! Obgleich Kassel in der Stadthallen-Orgel eines der vorzüglichsten Instrumente überhaupt besitzt. Eine Stadt von gut 150 000 Einwohnern müßte ein regeres und künstlerisch mehr durchgebildetes Musikleben entfalten. Heinz Feise.

*

Kiel. Der Musikwinter ist vorüber. Die Reichen gehen auf Reisen. Die Musik, soweit sie für dieses Publikum vorbereitet und ausgeführt wird, versinkt in ihren Sommerschlaf. Warum? Man sollte meinen, daß die schöne Jahreszeit, die prangende Natur, die helle Sonne alle künstlerischen Saiten des Menschen heller und vernehmlicher erklingen ließe; aber die Unnatur unserer Konzerte, die kalte Nüchternheit oder auch die heiße Stickluft unserer Säle, der ungeheure Ernst der Programme, die Anspannung der eigenen Urteilskraft — wir wollen ja die Musik verstehen und erst vermittelst der Logik kommt uns der Genuß —, alles das wirkt dem ungebundenen Triebe des Wanderns entgegen. Wer es sich noch leisten kann, macht Reisen zur Kur, zum Vergnügen und zum Renommieren. Findige Unternehmer haben sich das längst zunutze gemacht: sie veranstalten Musikfeste, zu denen man „reisen" kann. Unsereiner bleibt im Lande und greift, wenn er Zeit und Neigung dazu hat, zur Feder und berichtet seinen Gesinnungsgenossen, was er Schönes im Laufe der Zeit gesehen und gehört hat, was die heimischen Künstler und Kunstgenossen geleistet und wie sie das Kunstleben gefördert haben. Und dabei kommt es weniger auf das „Was" als auf das „Wie" an. Wir haben ein gutes Theater mit mittleren Kräften, wie wir sie bezahlen können, wir haben eine glänzende Bühnentechnik, um die uns manche große Theater beneiden können. Wir haben einen arbeitsfreudigen, unermüdlichen Intendanten, der keine Schlamperei auf der Bühne durchgehen läßt, wir haben einen temperamentvollen Dirigenten, der die Musik nicht als Nebensache ansieht und sie, wenn es sein muß, gegen den Druck der äußeren dekorativen und szenischen Einrichtung verteidigt. Beide, der Dr. Alberty und der Kapellmeister Richter, haben eine Carmen-Aufführung zustande gebracht, die das Entzücken der ganzen Stadt erregt hat. Gelegentlich der kommenden Kieler Herbstwoche soll die Oper als Festvorstellung wiederholt werden. Noch größer war die musikalische Arbeit bei der Einstudierung der „Elektra". Wir wollen sie gern anerkennen mit dem leisen Bedauern, daß so viel künstlerische Kraft so wenig ästhetisches Wohlgefühl oder gar sittliche Erhebung hervorbringen konnte, trotz der großen Mühe, die sich die Vertreterin der Hauptrolle, Frau Clairmont, gab, moderne Hysterie in antike Größe zu verwandeln. Mit Uraufführungen können wir nicht paradieren, aber eine neue Oper haben wir doch gehört, ein Werk des Magdeburger Komponisten Hans Albert Mattausch, das bis jetzt erst in Magdeburg und in Bremen aufgeführt worden ist. „Graziella" heißt die Oper und E. H. Bethge hat ein wirksames Libretto dazu geschrieben, ein Stück heiß pulsierenden, italienischen Volkslebens, gesättigt mit Lieb und Lust, urwüchsiger Wildheit, Verschlagenheit und Frömmigkeit. In dieses Milieu ist die arme, träumende Graziella gestellt, das Weib eines Gastwirts, dessen gewissenlosem, lustgierigen Bruder sie an ihrem Hochzeitstage zum Opfer gefallen ist. Zu schwach, um die Wahrheit zu gestehen, erlebt sie alle Qualen des von der Brutalität ihrer Umgebung und ihren eigenen Gewissensbissen gepeinigten Weibes, bis sie zum Schluß sich aufrafft, den Verführer tötet, ihre Schuld beichtet und im Verein mit dem stets geliebten und liebenden Gatten die Ehre und den Frieden des Hauses wiederherstellt. Wirksame Ensembleszenen, Chöre und Tänze beleben das Ganze. Darstellerisch war die Aufführung wohl nicht ganz auf der Höhe: unseren nordischen Künstlern wird es schwer, südländische Volkscharaktere lebenswahr wiederzugeben. Um so besser war die musikalische Leistung. Herr Mattausch, der zur Leitung der Oper gekommen war, verstand es, die feinsten Nuancen aus seiner Partitur herauszuholen. Er zwang das Orchester zur unbedingten Gefolgschaft, ließ es machtvoll anschwellen, prägnant phrasieren und wiederum abdämpfen, wenn der bel canto auf der Bühne es verlangte. Frau Clairmont in der Titelrolle sang u. a. ihr Gebet ganz ausgezeichnet, desgleichen Herr Zabinger in der Rolle des Verführers sein Ständchen zur Laute. Herr Schüller gab den eifersüchtigen Ehemann mit voller Hingabe an die ihm gutliegende Partie. Auch der Chor hielt sich gut und sang vor allem sein Lied „Raus aus dem Haus und ins Leben hinein" mit großer Verve. Etwas Liedartiges, Weiches, Einschmeichelndes zeigen überhaupt alle guten Stellen der Oper, die im übrigen ganz auf italienische Gesangskunst mit moderner, aber nicht raffinierter Instrumentation eingestellt ist. Der Erfolg war, vor allem an dem Abend, an welchem der Komponist selbst dirigierte, ein durchschlagender. Prof. Bessell.

*

Leipzig. Die letzte Erstaufführung unseres Stadttheaters war Puccinis Einakterzyklus („Der Mantel", „Schwester Angelika", „Gianni Schicchi"). Ueber Buch und Musik ist in diesen Blättern schon des öfteren gesprochen worden, so daß sich ein Eingehen hierauf erübrigt. Die Vorstellung war gut vorbereitet und hatte einen lebhaften Erfolg. Aus der großen Zahl der Mitwirkenden seien erwähnt Aline Sanden als lasterhafte Vorstadtdirne Georgette; Liane Martiny als Schwester Angelika, deren klug angelegter Leistung nur nach Seite der Darstellung hin größere Vertiefung zu wünschen war; Frida Schreiber (Fürstin); Paula Engert, besonders bemerkenswert in der glänzend durchgeführten Episode als „Frettchen; Ernst Possony, der als Marcel und Gianni Schicchi zwei scharfumrissene Charaktere zeichnete. Unbefriedigend waren die Frauenchöre, denen die straffe Disziplin fehlte. Prof. Otto Lohse und Dr. Max Hochkofler, diese zum ersten Male selbständig als Operndirigent tätig, waren mit bestem Gelingen um eine verständnisvolle Interpretation bemüht. Spielleiter Karl Schäffer fand für die beiden äußeren Stücke ansprechende Szenerien, für das Zweite hatte er nicht das gleiche sichere Gefühl, so daß die Wirkung eine ungünstige war. — Zu begrüßen ist die Wiederaufnahme von Paul Grasners erfolgreicher Oper „Don Juans letztes Abenteuer" in den Spielplan des Neuen Theaters. Starkes Empfinden, kraftvolle Erfindung und vornehme Haltung zeichnete die Musik aus. Die melodischen Bögen sind von angespannter Lebhaftigkeit des Ausdrucks erfüllt, die musikalische Arbeit ist fein und gediegen, die Instrumentation (in der die liebevolle und eigenartige Behandlung der Flöte besonders auffällt) wohlklingend, so daß selbst die kühnsten Dissonanzbildungen viel von ihrer Schärfe verlieren. Erfreulich ist die Behandlung der Singstimmen, die jedem hohlen Pathos aus dem Wege geht und sie zu schönster Geltung kommen läßt. Die Aufführung unter Karl Schäffers Regie war vorzüglich. Gut abgestimmte Bühnenlieder schufen einen stimmungfördernden Untergrund für das äußere Geschehen. Ernst Possony, äußerlich wohl kaum der ideale Don Juan, den man größer und schlanker und rassiger sich wünscht, ließ über dem charakteristisch vertieften Spiel die Erscheinung vergessen und überraschte durch seine noble Auffassung der Rolle. Die Cornelia der Aline Sanden bestach vor allem durch die vornehme Art, mit der sie die niederen Instinkte eines verderbten Trieblebens glaubhaft zu machen wußte. Prof. Otto Lohse ging nachspürend auf die Absichten des Komponisten ein und feuerte durch seine lebensprühende und temperamentvolle Stabführung das Orchester zu einer hervorragenden Leistung an. In der zweiten Aufführung, die vom Komponisten selbst dirigiert wurde, sang Liane Martiny die Cornelia. Als Schauspielerin nicht bedeutend genug kam sie nirgendwo über ein gutes Mittelmaß der Gesten und des Mienenspiels hinaus. Flammende Leidenschaft und explosive Heftigkeit darzustellen sind ihr versagt; am glaubhaftesten war sie noch, wo eine gewisse Weichheit ihrem Naturell entgegenkam. Ueber die toten Punkte der darstellerischen Leistung mußte der prachtvolle Edelklang ihrer Stimme und eine feingeschliffene Gesangskultur hinweghelfen. — Zur Erinnerung an die vor 100 Jahren erfolgte Erstaufführung kam Webers „Freischütz" neu einstudiert als Festvorstellung heraus. Es ist bedauerlich aber auch erstaunlich, daß die Aufführung unter einer ganzen Reihe von Unzuträglichkeiten litt. Versehen, Unsicherheiten, falsche Einsätze, unreines Singen (besonders der schwach besetzten und demzufolge wirkungslosen Männerchöre und des Ensembles der Brautjungfern) durften in solchem Maße nicht vorkommen. Die Besetzung mit Hans Müller (Kaspar), Hans Lißmann (Max), Liane Martiny (Agathe) und Cläre Hansen-Schultheß (Aennchen) in den Hauptrollen war zwar an sich in guten Händen, genügte aber keineswegs idealen Anforderungen. Es rächt sich immer, wenn Sänger Partien übernehmen (müssen?), die ihrer natürlichen stimmlichen Veranlagung zuwiderlaufen. Wärmste Anerkennung verdiente das prächtig spielende Orchester unter der schwungvollen und belebten Leitung von Prof. Otto Lohse. Die Inszenierung hatte Paul Weißleder besorgt. Seine Reformarbeit beschränkte sich in der Hauptsache auf die Landschaftsbilder des ersten und letzten Aktes, die mit bemerkenswertem Geschick gestellt waren. Die Wolfsschlucht, seit jeher das Sorgenkind aller Freischütz-Aufführungen, war von Neuerungen so ziemlich verschont geblieben. Es scheint wirklich unmöglich zu sein, hier mit der Ueberlieferung zu brechen und einmal etwas zu schaffen, was dem Zuschauer nicht zumutet, sich das denken zu müssen, was er tatsächlich sehen und erleben soll. — Gounods „Margarete" stand gleichfalls nicht auf besonderer Höhe. Die Szenerie war provinzmäßig; das Ballett quälte sich erfolglos damit ab, eine kaum zu überbietende Gedankenarmut vor Emma Grondona zu tanzen; die Chöre waren stimmlich matt. Unter den Neubesetzungen stand Cläre Hansen-Schultheß im Vordergrund des Interesses. Die gesangliche Leistung der ausgezeichneten Künstlerin ließ kaum einen Wunsch offen, darstellerisch dürfte sie die Schlichtheit des einfachen Bürgerkindes, das sie zudem sonderbarerweise mit brünetter Perücke spielte, stärker betonen. Rudolf Bockelmann (Valentin) kam schauspielerisch über gut gemeinte Andeutungen nicht hinaus, als Sänger verspricht er eine Zukunft. Mit dem Siebel wußte Paula Engert noch nicht allzuviel anzufangen; beizeiten zu bekämpfen ist ihre Neigung, unrein zu singen. Als musikalischer Leiter verhalf Alfred Szendrei den Schönheiten der Gounodschen Partitur zu bester Wirkung. — Von Interesse war ein dreimaliges Gastspiel des Kammersängers Otto Wolf vom Nationaltheater zu München, das übrigens eines pikanten Beigeschmacks nicht entbehrt. Gelegentlich eines Auftretens in seiner Vaterstadt Bernburg hatte sich nämlich der Künstler aus irgendwelchen Gründen veranlaßt gesehen, nach Schluß der letzten Gastspielvorstellung von der Rampe

aus eine recht temperamentvolle Ansprache an das Bernburger Publikum vom Stapel zu lassen, in der er sich ziemlich unverblümt über die Kritik im allgemeinen und im besonderen ausließ. Daraufhin kam nach Bekanntwerden seines Gastspielabschlusses nach Leipzig zufolge einer diesbezüglichen Anregung der anhaltischen Presse der Beschluß der hiesigen Ortsgruppe des Ortsverbandes der Sächsischen Presse zustande, die Besprechungen über Otto Wolf zu unterlassen. Das scheint das richtige Verfahren gewesen zu sein, denn er gab nunmehr eine Erklärung des Bedauerns über den Zwischenfall ab, worauf der „Boykott" aufgehoben wurde. Otto Wolf verfügt über einen glanzvoll strahlenden, wohllautgesättigten Tenor. Ausgezeichnete Technik, vorbildliche Deutlichkeit der Aussprache und die grundmusikalische, vornehme Art zu singen ergeben im Verein mit dem prachtvollen Material eine Summe von Vorzügen, die in dieser Vollendung selten beisammen zu finden sind. Schauspielerisch hielt er sich von billigen Mitteln frei und fesselte durch maßvolles, doch innerlich belebtes Spiel. Die stärksten Eindrücke hinterließ sein Tristan. Es war dies dieselbe Vorstellung, in der die Kammersängerin Frida Schreiber durch ihr bereits gemeldetes Verhalten alles auf den Kopf gestellt hatte. Trotz des späten Anfangs (8¼ statt 6 Uhr) und Endes der Oper (12¼ statt 10½ Uhr), trotz der Aufregungen für alle Mitwirkenden, die von Minute zu Minute auf das Eintreffen des rettenden Ratsautos mit dem Ersatz für die „erkrankte" Künstlerin warteten und denen nach dem zweiten Akt Prof. Otto Lohse zum Opfer fiel, so daß Kapellmeister Alfred Szendrei die Leitung des dritten Aktes zu übernehmen gezwungen war, trotz aller dieser mißlichen Umstände war der künstlerische Verlauf der Vorstellung mit Henriette Böhmer vom Stadttheater Halle als Brangäne durchaus befriedigend. Trotz des merkwürdigen Streiches, dem die für das Verständnis wichtige und deshalb unentbehrliche große erste Szene des zweiten Aktes zum Opfer fiel! — Am 27. Juni verabschiedete sich Georg Marion nach 38jähriger Wirksamkeit vom Leipziger Publikum, um sich in das Privatleben zurückzuziehen. Der Künstler kam 1883 unter Staegemann als Tenorbuffo an unsere Oper und hat in dieser langen Zeit die Gunst weitester Kreise in ausgedehntem Maße genossen. Eine Fülle köstlicher Gestalten zieht am geistigen Auge vorüber, wenn man diese vier Jahrzehnte zurückblickt: Veit, Georg, Jaquino und Monostatos, Basilio, Kilian und Scherasmin, Damian und Dancairo, die Hexe in Humperdincks „Hänsel und Gretel" (!), David, der Lehrbube und Minne, der Zwerg, um nur einige der bedeutendsten zu nennen. Scharfes Charakterisierungsvermögen, frischer, lebensvoller Humor, ein glückliches Improvisationstalent und nicht zuletzt eine auf Deutlichkeit der Aussprache und vorzügliche Technik basierte Gesangskunst zeichneten den letzten Künstler aus der bedeutungsvollen Aera Staegemanns aus. Wenn man bedenkt, daß Georg Marion nicht weniger als 5680mal als Sänger auf der Bühne stand, dann kann man ermessen, welche Unsumme von Arbeit der Unermüdliche, der seit 1901 auch als Spielleiter tätig war und außerdem seit 1911 als Gesanglehrer am Konservatorium wirkte, im Dienst seiner über alles geliebten Kunst geleistet hat. Mit Dankbarkeit werden alle seiner gedenken, die er im Laufe der vielen Jahre so oft beglückt und erheitert hat. Für die äußeren Ehren anläßlich seiner Abschiedsvorstellung als Veit in Lortzings „Undine", der ersten Rolle, die er in Leipzig spielte, dankte er mit warmen und bewegten Worten. Sie stellen seiner Bescheidenheit ein rühmliches Zeugnis aus.

Bernhard Egg.

*

Zürich. Es gibt etwas, das ungemein an ein Herbarium erinnert: dies Büschel abgetaner Konzertprogramme, deren Töne verflogen sind, wie der Duft getrockneter Blumen und die doch eingereiht sein wollen und müssen! Wie überall stand auch bei uns Beethoven im Vordergrund. In wohlüberlegter und unaufdringlicher Weise wurde ihm gehuldigt. Einzig die Streichquartette erschienen als Zyklus, von unserem musterhaft fleißigen und trefflich eingespielten Tonhallequartett der Herren W. de Boer, H. Schroer, P. Essek und Fr. Reitz dargebracht, und zwar nach Ablauf der üblichen Kammermusikabende. Die Symphonien und einige Ouvertüren wurden über die Abonnements- und Populärkonzerte verteilt, während der Gemischte Chor Zürich seine große Gemeinde mit der Missa solemnis erbaute. Mit Fidelio und Egmont wurde am Stadttheater gefeiert. Armer Fidelio, was wird aus dir in einer Zeit, in der lediglich das Auge die Regie führt und Ohr und Gemüt abgesetzt sind! Da wird singend auf Treppen geklettert, Ensembles werden zerspielt und schließlich erscheint die große Leonoren-Ouvertüre als Verwandlungsmusik zwischen Kerkerszene und Schluß, während hinter dem Vorhang vernehmlich gebaut wird. Der Prolog vor dem Finale! Auch eine Idee, aber wahrlich keine gute. Um gleich beim Stadttheater zu bleiben, bis zu seinem kläglichen Ende — es hat seit Dr. Reuckers Rücktritt überhaupt keine Direktion mehr und niemand weiß, wohin wir kommenden Winter treiben — ist eine wenig glückliche Neueinstudierung des Don Giovanni zu erwähnen. Wenig glücklich in der Besetzung — einzig Max Hirzel als Oktavio war hervorragend — und stellenweise unglücklich in der Inszenierung. Das Althergebrachte traf — wie auch beim Fidelio — öfter das Richtige. Die klassische Oper, die ohnehin ihre Gemeinde hat, ist nun einmal kein Schaustück; warum man sie durchaus dazu stempeln will, gar in einer Zeit, wo des Defizites Welle ohnehin das ganze Gebäude zu verschlingen droht? Auch Werke, deren Erfolg von vornherein fraglich ist, wie Schrekers Schatzgräber, könnten wegbleiben, wenn alles auf der Klippe steht. Trotz der begeisterten Einführung am Klavier, die Kapellmeister Konrad dem Werk zuteil werden ließ, verflog der Eindruck der ersten Aufführung bald, wie ein narkotischer Rausch und hinterließ einen leichten Widerwillen. Gewiß, wir haben uns immer etwas Weniges darauf eingebildet, in künstlerischen Dingen mit an der Spitze zu marschieren, aber wir (vielleicht auch die neuentstehenden Werke) werden wohl, der Zeitlage entsprechend, etwas bescheidener werden müssen. Gegenwärtig sammelt der Theaterverein für das arme Stadttheater. — Eine wonnige Theatererinnerung ist Smetanas Verkaufte Braut unter Nedbals anfeuernder Leitung. Die Programme der Abonnements- sowie der populären Symphoniekonzerte besannen sich zu rechter Zeit auf den Wunsch der Hörer. Es gab weniger Neues zu beurteilen, als Altes zu genießen und siehe da, die Lücken im Saale füllten sich. Ein Abend war ausschließlich Mozart, ein anderer Händel gewidmet. Das Cembalo als Soloinstrument (Wanda Landowska) feierte Triumphe. Uraufgeführt wurden zwei kleinere Werke schweizerischer Herkunft, eine Serenade in B dur für Orchester von W. Schultheß, die mir nicht zu seinen glücklichsten Eingebungen zu gehören scheint und von R. Laquai die — etwas rasselnde — Ouvertüre zu einer alten Komödie. Eine Ouvertüre des hier gänzlich unbekannten H. H. Wetzler zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" fesselt durch die grüne Waldstimmung, ja, durch das Festhalten und Ausbreiten von Stimmung überhaupt! Neu für Zürich war Iberia, Images pour Orchestre von Debussy — mir fehlt für diese Zerfaserung der Gusto — und Capriccio espagnol für Orchester von Rimsky-Korsakow, der allerdings breit in der Erde und nicht wie Debussy in „einem Spanien der Träume" wurzelt. Neu war uns auch Hugo Wolfs symphonische Dichtung Penthesilea, deren erste Teile, innerlich Geschautes malend, mir höher zu stehen scheinen, als der tragische Gipfel seelischen Erlebens, den sie vorbereiten. Die Aufführungen des Gemischten Chores (wie die Orchesterkonzerte unter Volkmar Andreaes temperamentvoller Führung) bedeuten ebensoviele Höhepunkte: Manfred mit dem unvergänglichen Wüllner, Messias und Johannes-Passion (Erb in der Tenorpartie alle andern überragend). Solistenkonzerte gab es genug. Rosenthal, Lamond und Pembaur fielen ungefähr in die gleiche Zeit und erfreuten durch die Verschiedenheit ihrer scharf geprägten Naturen. Auch Wilhelm Kempff scheint seinen eigenen Stil zu finden. Zu den Werdenden gehören die drei Schwestern Kotanyi, die ihr Bestes im Zusammenspiel leisten (2 und 3 Klaviere). Nelly Kotanyi ist ein rassiges Klavier-Bravour-Talent. Duci de Kerekjarto uraufführte sein Violinkonzert in a moll. Er leistet darin das Tollste, was Violinsaiten hergeben, wäre nur die Begleitung — ob überhaupt für Orchester gesetzt, weiß ich nicht — nicht so gar erbärmlich, so gar nur notwendiges Uebel für den keck drauflos komponierenden Violinisten! Wanda Landowska legte sich in einem eigenen Abend für ihr geliebtes Cembalo ins Zeug. Der Schweizer E. Däniker und der hier ansässige J. Hoorenmann hatten sich die Riesenaufgabe gestellt, in ungefähr 50 Konzerten in der ganzen Schweiz Klavier-, Violin-, Sonatenabende mit ausschließlich modernen Werken zu geben. Ob der Plan in seinem ganzen Umfang gelang, weiß ich nicht. Trotz der für Kenner wirklich leckeren Programme — auch ein Schweizer Abend fehlte nicht — und der tüchtigen Ausführung war hier in Zürich der Saal beschämend leer. Ein langsamer Satz aus der d moll-Sonate des Berners Fritz Brun grub sich besonders in mein Gedächtnis. Auch der Berliner Domchor unter Rüdel hat uns wieder besucht und uns vor allem mit der Missa Papae Marcelli von Palestrina bereichert. Es gab noch vieles, das ich hörte und das ich nicht hörte. Alles aufzuspeichern ist einem einzelnen Menschen nicht möglich; ihm würde die holde Kunst zum Brechmittel. Augenblicklich haben wir die „Internationalen Festspiele" mit allerersten Namen und Programmen. Seltsame Inkonsequenz: Seit dem Kriege und seiner Kunstpropaganda sind die auswärtigen Künstler bei uns eines ablehnenden Empfangs gewiß — und doch führen manche Zeitungen die ständige Rubrik „Schweizer Kunst und Schweizer Künstler im Auslande" und doch schielen unsere einheimischen Virtuosen, und wahrlich mit Recht, hinaus über die viel zu eng gezogenen Grenzen unseres kleinen Vaterlandes. Seltsame Inkonsequenz, nun rufen wir selber die auswärtige „Konkurrenz", und zu welchem ungeheuren Massenaufgebot!

Anna Roner.

Kunst und Künstler

— An der Akademie der Tonkunst in München wird mit dem kommenden Wintersemester ein Lehrstuhl für Kirchenmusik errichtet.

— Der Name Oskar Frieds, der am 10. August 50 Jahre alt wurde, ist mit dem Gustav Mahlers eng verknüpft. Damit ist angedeutet, worin die Hauptbedeutung dieses Musikers liegt: er ist einer der bedeutendsten „Mahler-Spezialisten", eine Dirigentennatur, die im Ausdeuten Mahlerscher Symphonik nicht leicht zu überbieten ist. Auch als Komponist wirkt Fried, ein gebürtiger Berliner und Schüler von Humperdinck und Ph. Scharwenka, bedeutsam: „Das trunkene Lied" (Nietzsche), sein Präludium für großes Streichorchester, sein „Bläserstück" Op. 10 für 13 Bläser und 2 Harfen, seine zahlreichen Lieder und die Frauenchöre Op. 12 und 14 repräsentieren Schöpfungen einer starken und modern empfindenden Musikernatur.

— Professor Joseph Haas, seit 1911 Kompositionslehrer am Württ. Konservatorium für Musik (jetzt Hochschule) in Stuttgart, hat einen Ruf an die Akademie der Tonkunst in München erhalten und angenommen.

— Prof. Dr. Paul Klengel ist nach fast 30jähriger Leitung des Leipziger Universitäts-Sängervereins „Arion" von diesem Amt zurückgetreten. Sein Nachfolger ist der Thomas-Organist Günther Ramin.

— C. Wendlings Nachfolger als Erster Konzertmeister an der Stuttgarter Oper wird der Kölner Max Strüb, Schüler von Bram-Eldering und Träger des Mendelssohn-Preises.

— Der angekündigte Rücktritt des Intendanten des Sondershäuser Landestheaters Prof. Dr. Hugo Dinger aus Jena nach zweijähriger Tätigkeit ist zur Tatsache geworden. Die Gründe sollen auf dem Gebiete der „Differenzen mit dem Personal" liegen. Regierung und Presse haben einmütig die Verdienste des scheidenden Intendanten gewürdigt.

— Den dramatischen Lehrern der Opernschule an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Rainer Simons und Alois Hofmann ist der Professortitel verliehen worden.

— Der schlesische Komponist Leo Kieslich hat ein neues Oratorium „Barrabas" vollendet, dessen Text der Regensburger Oberstudiendirektor Patin geschrieben hat.

— Die Musikabteilung der fürstlichen Hofbibliothek in Donaueschingen erhielt von Richard Strauß die Handschrift der „Ariadne auf Naxos".

— Ein Sextett für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli und Kontrabaß Op. 18 und Drittes Streichquartett in G dur (Amselrufe) für zwei Violinen, Viola und Violoncell Op. 20, beide von Herm. Suter, ferner ein Streichquartett (Nr. 2 in c moll) Op. 33 von V. Andreae, werden im Herbst d. J. im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erscheinen.

— Von Erwin Lendvai wird demnächst eine größere Sammlung von Männerchören heftweise im Verlage von B. Schotts Söhne, Mainz, erscheinen. Die Sammlung trägt den Titel „Neue Dichtung". In dem im September erscheinenden ersten und zweiten Heft werden unter anderen die Dichter Löns, Spitteler, Stef. Zweig, Kassak, Heynicke und Wallbach vertreten sein.

— Der Münchner Komponist Anton Reiß arbeitet an der Vollendung einer Singspieloper „Die Wirtin zur Linde" (Text von Adolf Färber-Steil).

— Generalmusikdirektor Boehe, der Dirigent des Pfälzischen Landessymphonieorchesters, hatte einen Ruf als städtischer Musikdirektor von der Stadt Saarbrücken erhalten. Boehe hat sich aber entschlossen, seiner bisherigen Wirksamkeit in der Pfalz treu zu bleiben.

Erst- und Neuaufführungen

— Erich Pragers Oper „Hans Störrick" brachte es bei ihrer Uraufführung in Eisenach zu einem gewissen Achtungserfolge.

— Friedrich Weigmanns Oper „Der Klarinettenmacher" hatte bei ihrer Uraufführung im Stadttheater zu Trier starken Erfolg.

— Die Salzburger Mozart-Woche brachte eine musikalische Sensation: die Uraufführung einer Komposition Mozarts, ein Adagio für Englischhorn, zwei Violinen und Cello, das Dr. Baumgartner aus dem Archive des Mozarteums ausgegraben und nach der Handschrift ergänzt hat. Das ungemein reizvolle Werk wurde vom Fitzner-Quartett gespielt. Den Bläserpart stattete Jäckel mit allen Feinheiten seiner Kunst aus.

— Gelegentlich der in Wien demnächst stattfindenden Theater- und Musikmesse wird im Stiftskellersaal von Klosterneuburg ein Konzert veranstaltet werden, bei dem eine bisher unbekannte Ouvertüre in g moll von Bruckner zur Aufführung gelangen soll. Das Werk stammt aus dem Anfang der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts und wurde von Bruckner komponiert, als er in Linz beim dortigen Theaterkapellmeister Unterricht in der Kompositionslehre hatte.

Vermischte Nachrichten

— Vom 18.—25. Juli fand in den Mauern der alten Meistersingerstadt Nürnberg der 8. Fortbildungskursus für Schulgesang statt. Aus allen Teilen Deutschlands waren Lehrer, Kantoren, Organisten, Musiktheoretiker und -praktiker gekommen, einige sogar aus Schweden und Finnland, Gesangspädagogen, deren Namen weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes bekannt ist, um Belehrung und Anregung zu holen; zu beraten, wie dem so sehr im argen liegenden Schulgesang auf die Beine zu helfen sei. Um es gleich vorweg zu sagen: Es dürfte wohl jeder, der als Suchender, nicht als fanatischer Anhänger irgendeiner Methode, zu diesem Kursus gekommen ist, befriedigt und bereichert in die Heimat zurückgekehrt sein. Der Kursleiter, Herr Oberlehrer Jos. Schubert, Gesanglehrer an der höheren Mädchenschule zu Nürnberg, begrüßte die Teilnehmer in der Aula des Findelschulhauses und sprach sodann über die gebräuchlichsten Schulgesangmethoden. Ein weiterer Raum war von diesen der Eitzschen Tonwortmethode eingeräumt. Herr Oberlehrer Schubert, der als Gesangspädagoge wie auch als Schulgesang-Methodiker durchaus auf der Höhe steht, verstand es, in leichtverständlicher Weise in die so oft mißverstandene Methode einzuführen. Interessant war es, daß er seine Ausführungen praktisch ergänzte durch Uebungen mit den Teilnehmern selbst, sowie mit Schülerinnen und erwachsenen jungen Leuten aus Nürnberg, die nach dem Tonwort unterrichtet waren. Herr Schubert sprach fernerhin noch über Atemtechnik, Stimmbildung und Sprachbildung. — Herr Dr. Ottmar Rutz aus München sprach an der Hand seiner erschienenen Werke über die Entdeckungen seines Vaters: Musikalische Typenlehre oder „neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme". Herr Prof. Dr. Geißler von der Universität Erlangen hielt Vorträge über: „Stimmgesundheitspflege in der Schule, Technik des Sprechens und Stimm- und Sprachstörungen, die in großer Klarheit das an sich trockene und schwierige Gebiet behandelten und mit Beifall aufgenommen wurden. Herr Schuldirektor Dr. Löbmann aus Leipzig sprach über das Volkslied, über musikalische Bildung nach der Schulzeit und über „Wege zur Hebung der musikalischen Fortbildung und Volksbildung". Die Vorträge dieses erfahrenen Schulmannes legten Zeugnis ab von seinen großen pädagogischen Erfahrungen, seiner tiefen Liebe zur Kindes- und Volksseele, und seine von warmer Herzlichkeit durchdrungenen Ausführungen schlugen alle Zuhörer in Bann und rissen sie zu begeisterter Zustimmung und Beifallskundgebung hin. Es wäre dringend zu wünschen, daß die Leitsätze, die der erfahrene Pädagoge aufgestellt hat, vor allem über die geordnete Weiterführung der Gesangsbildung nach der Schulzeit, in der breiteren Oeffentlichkeit bekannt würden. Die Vorträge nahmen täglich 6—8 Stunden in Anspruch und waren für die Vortragenden und die Hörer in den Tagen drückendster Hitze eine große Zumutung. Daß sie trotzdem so zahlreich und eifrig besucht wurden, bezeugt, daß sie viel des Guten und Schönen brachten und jedem etwas zu geben vermochten, so daß sie auch für die abendlichen Zusammenkünfte im Künstlerhaus noch genügend Gesprächsstoff lieferten. Möchte jeder, der bereichert und mit Anregung zu neuer Arbeit in die Heimat zurückgekehrt ist, an seinem Teile und nach seiner Weise das Gehörte in die Tat umzusetzen sich bemühen zum Wohl und Gedeihen des Schulgesanges!

Fr. Franke (Köstritz).

— Das musikwissenschaftliche Institut an der Universität Leipzig erfährt vom kommenden Semester ab eine beträchtliche Erweiterung. Nachdem ihm von seiten der Staatsregierung ein neuer großer Hörsaal und ein neuer Arbeitsraum bewilligt worden war, sind ihm von verschiedenen hiesigen Firmen hochherzige Geschenke zugewandt worden, so von der Firma J. Blüthner ein Flügel und von der Firma Breitkopf & Härtel die Gesamtausgaben der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns.

— Das Konservatorium zu Heidelberg verschickt seinen 27. Jahresbericht. Die Anstalt ging infolge Ausscheidens des Herrn H. Neal in die Hände von Herrn O. Seelig über. Unter den neuen Lehrkräften finden wir Luise Hoffmann (Klavier), Br. Stürmer (Karlsruhe), Elise Stürmer (Violine) u. a. m. Durch den Tod verlor die Anstalt Toni Diez, eine gewissenhafte Klavierpädagogin.

— Aufhebung der Konzert-Agenturen. Der Verband konzertierender Künstler hat sich mit dem Arbeitsnachweisgesetz beschäftigt, das die Künstler insoweit trifft, als die Konzertagenturen, die Engagements vermitteln, als Arbeitsnachweise anzusehen sind und bis 1930 ihren Betrieb einzustellen haben. Der Verband will die konzertierenden Künstler so zeitig zusammenfassen, daß er schon lange vorher die Aufhebung der Konzertagenturen beantragen kann.

— Die Hochschule für Musik zu Sondershausen (Thür.) hat soeben ihr Schuljahr beendet, das reich an gedeihlicher Arbeit war. Wieder vermehrte sich der Schülerbestand bedeutsam. Der Winter 1920—21 brachte elf vielbeachtete Musikabende im Saale des Konservatoriums. Sondershausen ist bis heute das altberühmte Musikzentrum im Herzen Thüringens geblieben. Künstlerisch bietet die Stadt außergewöhnlich viel des Guten. Erinnert sei an die ehrwürdige, durch Liszt besonders geweihte Institution der freien Loh-Konzerte in der guten Jahreszeit, an die Orchester-Aufführungen des Loh-Orchesters im Winter, an die Kammermusikabende und die abwechslungsreiche Theatersaison, die im verflossenen Winter mit einer prächtigen Wiedergabe des Tristan ihren Höhepunkt erreichte. Auch der neuen Einrichtung der thüringischen Musikfeste sei gedacht.

— Das dem Konservatorium angegliederte Institut für Kirchenmusik in Leipzig bildet Organisten und Kantoren aus. Voraussetzung ist in der Regel Reife für die Obersekunda oder das Seminar-Abgangszeugnis. Dauer der Ausbildung 3 Jahre. Unterricht: Kontrapunkt, Fuge, freie Komposition, Klavier- und Orgelspiel, Partiturspiel, Instrumentation, Geschichtliche Vorlesungen, Liturgik, Chorgesang, Orgelbau usw. Honorar für das Semester 750 Mk. Beginn des Wintersemesters 1. Oktober.

* * *

Unsere Musikbeilage. Der Nürnberger Constantin Brunck ist unseren Lesern aus einer Reihe wertvoller Aufsätze und Kompositionen, die alle natürliche Frische der Empfindung und Formsinn zeigen, aufs beste bekannt. — Richard Würz, unser Münchner Korrespondent, ist in den letzten Jahren mehr und mehr unter den Liederschöpfern der Gegenwart als eine feinfühlige Natur zur Anerkennung gelangt.

Schluß des Blattes am 18. August. Ausgabe dieses Heftes am 8. September, des nächsten Heftes am 22. September.

An unsere verehrten Leser!

Die Herausgabe unserer nunmehr in den 43. Jahrgang tretenden Zeitschrift ist im Laufe der Zeit mit immer wachsenden Schwierigkeiten und Kosten verbunden gewesen. Während andere Musikzeitschriften unter den ungünstigen Verhältnissen das Rennen aufgegeben und ihr Erscheinen eingestellt haben, haben wir unverdrossen die bedeutend erhöhten Lasten getragen, unter denen die Herstellung der Zeitung zu leiden hatte. In den letzten 1½ Jahren sind nun aber die Löhne, Gehälter, sämtliche Rohstoffe und namentlich das Papier derartig weiter gesteigert worden, daß wir bei dem seitherigen noch immer beispiellos niederen Bezugspreise längst nicht mehr auch nur annähernd die Unkosten gedeckt sahen. Wir müssen deshalb notgedrungen diesen Preis vom 1. Okt. 1921 an erhöhen und zwar auf

Mark 9.— vierteljährlich

bei Lieferung innerhalb Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns und der Tschecho-Slowakei.

Der Bezugspreis bei Lieferung nach dem übrigen Ausland beträgt von nun an M. 18.— vierteljährlich oder M. 72.— jährlich, bei postfreier Zusendung M. 92.— jährlich.

Mit diesem Aufschlag werden unsere Mehrauslagen noch keineswegs voll gedeckt, insbesondere ist auch nicht die nach allen Anzeichen diesen Herbst bevorstehende neue Teuerungswelle berücksichtigt, die auch uns neue Belastungen bringen wird, und so sind wir tatsächlich mit unserer Erhöhung gegenüber anderen literarischen Erzeugnissen — beispielsweise auch im Verhältnis zur Tagespresse — erheblich zurückgeblieben.

Wir richten an unsere verehrten Bezieher die Bitte, der Neuen Musik-Zeitung auch künftig die Treue zu halten. Schriftleitung und Verlag werden ihr Bestes daran setzen, das Blatt mehr und mehr auszugestalten.

Stuttgart, im September 1921.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang

1921

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett
Stuttgart

Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Buchdruckerei Zu Gutenberg in Stuttgart.

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921/Heft 24

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis von 1922 an vierteljährlich in Deutschland, Oesterreich u. Ungarn Mark 9.—, im Ausland Mark 18.— / Einzelhefte Mark 2.—. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland, Oesterreich und Ungarn Mark 44.—, im übrigen Ausland Mark 92.— jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Inhalt:

Bruckner, der Zeitgemäße.

Von Emil Petschnig (Wien).

Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen. Dieser schöne Weisheitsspruch Goethes hat aber nicht nur Geltung für Wort-Dichter, er trifft auch auf solche im Reiche der Töne zu, und unter diesen wieder vermag wohl schwerlich einer seine Wahrheit besser zu erhärten als unser lieber, gütiger, großer Anton Bruckner.

Diese Erkenntnis drängte sich mir im Sommer vorigen Jahres mit eindringlicher Wucht auf, als ich nach Durchführung mehrerer prachtvoller, von herrlichstem Wetter begünstigter Bergfahrten in Kärntens Kalkgebirgen und in den erhabenen Eisregionen der hohen Tauern, nach kurzem, vom snobistisch-kitschigen Festspielrummel der Reklamehelden Hofmannsthal, Reinhardt, Strauß gottlob unbehelligtem Aufenthalte in der, Mittelalter, Neu- und neueste Zeit, Natur- und Kunstschönheit wundersam in sich verschmelzenden Mozartstadt an der Salzach eines Mittags in Linz anlangte, um St. Florian zu besuchen. Das Augustiner-Chorherrenstift, berühmt durch seine Architektur, seine Prunkgemächer, in denen einstmals Kaiserin Maria Theresia, Kaiser Josef II., Prinz Eugen „der edle Ritter" und andere hohe und höchste Herrschaften auf ihren Reisen nächtigten, und, was uns hier zunächst angeht, jetzt vor allem berühmt als Stätte, da unser Meister lernte, wirkte, und nach einem Leben voll äußerer Not (der Anblick des den Fürstenzimmern angeschlossenen Kabinetts mit seinem armseligen „Nachlaß" muß jeden nicht gänzlich Verstockten rühren) und böswilliger Verfolgung, aber

bedeutende absolute Musiker
ns, was Unerotik und Pro-
gesellt, und sie alle gleichen
ven, aufs Haar, woraus
daß diese Meister — zu-
Höhe und die spezifische
am reinsten ausstrahlen.
gestellt, und sein begeistertes
mit wärmster Teilnahme
den, daß, besonders merklich
isse Unruhe, eine skeptische,
ehende Weltbetrachtung, die
s Charakters strömen, ferner
chgemachte, von modischen
e, seiner Aeußerungen es
t als Schüler, Nachfolger,
, wie es gewiß Rezensenten
velch' beschämendes Armuts-
efühl, d. h. Erkenntnis der
ziehungen zwischen Mensch
illetonistisch-seichte Parallele

vird erst anheben, wie er
ergangenheit und sich aus
gend zu klug gebrauchter
der wieder erfreulich zu-
in seinem Sinne wirkenden
pfehle da rührigen Musik-
Oberösterreich, ansäßigen,
emdsein allzu bescheidenen
nermusik und Lieder eben-
ndschaft allmählich auf die
vermag), denn ähnlich dem
ben die wahre Unsterblich-
in der Gattung, in den
nzen, weiterentwickeln und

voll inneren Schaffensglückes in den Katakomben des Klosters wunschgemäß genau unter seiner geliebten Königin der Instrumente in vergoldetem Sarge den letzten Schlaf schläft.

Eine elektrische Bahn führt über das am Traunflusse gelegene, schloßgeschmückte Ebelsberg in etwa einer Stunde dahin. Nach Verlassen genannten Ortes steigt die Trasse allmählich an und eröffnet dadurch dem Blicke eine immer umfassendere Rundschau auf das in anmutigen Linien auf und nieder wogende, reich bebaute, fruchtbare Gelände nach Ost und Nord, in dessen bunten, von Waldesgrün durchsetzten und umrahmten Felderteppich zahlreiche Dörfer und Weiler, sodann in einiger Entfernung das Städtchen Enns mit seinen Türmen eingebettet liegen. Von allen Zweigen tönt dem Reisenden als Willkomm das herzige „Zizipeeh" entgegen, das Meister Anton im Seitenthema des ersten Satzes seiner mit Fug und Recht „romantisch"

vollendeter Ausdruck eine
Vorzug einer unnachahmli
guten Willen (und jeder
ihm kommt, um sein Gel
kann. Muß denn immer
liebe über einen Leisten g

Es dämmerte bereits, al
Ort verließ und in Geda
Musik, über die Notwend
den Bahnen dieses Geniu
sei es eines liebeleeren A
barer spitzfindiger Fantast
Station zu. Bald führte
ich gekommen, nun durch
Nebel gehüllte Gegend (T
der IV. Symphonie!), w
aufblitzten. Nur im W
Abendrots den Horizont,
die Pyramide des Pöstli
entzündete, eines nach de
als ich das Hotel betrat

Den folgenden Morge
fahrt durch die malerisch
stehenden Donaugaue
neuer, erhebendster und le
Teilchen zu skizzieren ich

Die Form der

Studie von Kurt von

Wenn Anton B
und im Lebe
noch nicht d
waltigen Aus

zubenannten IV. Symphonie verewigt hat. Jeden Augenblick vermeint man, es müßte aus einem der dunklen Tannenforste eine Jägerschar unter den Horn- und Trompetenrufen des Scherzos ebendaselbst hervorbrechen. Man strengt sein Ohr an, ob nicht irgendwoher, vom Wind verweht, die liebliche Ländlerweise aus dessen Trio ertönt, oder ob uns nicht bei einer Wegbiegung der fröhliche Lärm eines Volksfestes mit seinem Kunterbunt von Buschenschenken, Tänzen, Kletterbaum, Jodlern, Topfschlagen, Hutschen, Ringelspiel u. dergl. m. überrascht. Dem wir wie uns nur wünschten, daß ihm nicht gleich der im Schlußteile der erwähnten Schöpfung geschilderten Lustbarkeit ein bereits bei ihrem Beginne am Firmamente drohend aufsteigendes Gewitter einen Strich durch die Rechnung mache, womit freilich ein in blaurosagoldigem Farbenakkord schimmernder Abend versöhnt, in dessen regenerfrischter Atmosphäre die Fluren wonnebebend aufatmen: eine ergreifende Scheidestimmung, die uns der Tondichter auf den Nachhausegang mitgibt, nachdem er seit den Morgenweckrufen in grauer Frühe einen ganzen Tag lang unser Führer durch seine heimatlichen Gefilde war. Am Festtage des hl. Florian würden wir sicherlich auch der Wallfahrerschar begegnet sein, die in bäuerlich-gemächlichem Schritt dahinziehend und einstimmig Litaneien und Lieder zu Ehren des Schutzpatrons gegen Feuersgefahr singend, zweifellos die Anregung zum feierlich-ernsten Andante abgab.

Wohl herrscht die Unberührtheit der Gegend, der seelische Friede der sie bewohnenden Menschen von ehedem auch hier heute nicht mehr in dem Maße, als Bruckner beides erlebte, mit jeder Fiber seines künstlerischen Naturells in sich sog und zum tönenden Spiegelbilde umschuf; dem empfindsamen Herzen aber bleiben immer noch Anhaltspunkte genug gewahrt, um, im Vaterlande des Musikers wandernd, dessen langsames inneres Erwachen und Werden zu verfolgen, die Eindrücke zu ermitteln,

welche vornehmlich in der fürs ganze weitere Dasein entscheidenden Kindheit über sein Gemüt Gewalt bekamen und so sein Eigentümlichstes bilden halfen, ja bestimmten. Diese waren für den Dorfschullehrerssohn nun in erster Linie Wald, Wiese und Feld, über die aus duftiger Ferne als Alpengruß der Traunstein lockend herüberwinkt, zu dem wohl manchmal ahnende Gedanken, ein sehnsüchtiger Wunsch des Jünglings hinübergeflogen sein mögen.

Aus solchen Träumereien rüttelte mich eine heftige Bewegung des Wagens auf, der eine scharfe Kehre machte — und mit einemmale lag der mächtige Bau des Stiftes, auf leichter Anhöhe über dem Flecken ruhend, mit seinen langen Fassaden vor dem so unvermutet ans Ziel Gelangten da. Ich beabsichtige nicht, eine ausführliche Schilderung der zahlreichen Sehenswürdigkeiten zu liefern, die diese ausgedehnten, in musterhafter Sauberkeit glänzenden Räumlichkeiten bergen, der bereits erwähnten Flucht von fünfzehn Prachtzimmern, des zwei Stock hohen imposanten Marmorsaales, der reich bestellten Bibliothek, der Gemäldegalerie und kunstgewerblichen Sammlung, schließlich der 1687—1700 von den Brüdern Carlo und Bartolomeo Carlone aus Mailand im Barockstil erbauten Kirche mit ihren in reinstes Weiß getauchten edelgeformten Stukkaturen, davon sich das umfängliche dunkel-
braune, üppig geschnitzte Chorgestühle
Putten aufs wirksamste abhebt. V
silbern mit gewaltigen Pfeifen Bruckne
ins Schiff herab, die so oft demut
unter seinen Händen erklang. Jeder,
ehrt, sollte, ja müßte wenigstens ein
ihm die Säle und Gänge durchwand
nachzufühlen trachten, den all diese
auf den aus dürftigsten Verhältnissen
als welcher er seinen schicksalsschwere
unfehlbar ausüben mußten, um, wa
ganz zu erfassen, mit hochachtender
Der Koloß des Finales seiner V. Sym
Choralabschlusse, bei dem man —
der Bachschen h moll-Messe — unwillk
des Jenseits sich auftun zu sehen
Engel zu beiden Seiten des glorie
Allmächtigen palmenschwingend sein
saeculorum singend zu vernehmen, is
schlag der Jahre, die unser Tonhe
verbrachte, ist das leibhaftige St. Flo
und mystischen Schauern seines Gott
Feiertagen, der in pompösen Meßgewä
dem Fremden gezeigt werden, unter
und unter rauschenden Musikklängen

Daß ein schlichter Sinn derartig
mußte, liegt auf der Hand, vermoc
Stolberg, ein Schlegel und andere
Dichterschule Deutschlands zu Begin
nicht zu widerstehen, und nur dem dum
Geiste der letzten Dezennien blieb
Bruckners fromm-gläubige Religiosit
gebeteten als komponierten Messen
größten Adagios, welche die Musik
Beethovenschen Neunten kennt: jene
züglich das schier erdentrückte der V
lustig zu machen, von ihm als „impo…
sein Tedeum als „ketzerfleischduftend“ zu begeifern usw. War es da ein Wunder, daß unter solchen Umständen, während die Aera des schärfsten Kulturkampfes und noch dazu im schlappen, würdelosen Wien ein Mann von seiner Denk- und Gefühlsrichtung nicht durchdringen konnte, daß ihm Erfolg und Ruhm erst knapp vor seinem Tode zu lächeln begann?

Erwägt man die Unsumme von Förderung, welche die verschiedenen Künste von der Früh- bis zur Hochrenaissance seitens der katholischen Kirche erfuhren, durfte man mit schaudernder Genugtuung dem in jüngster Zeit erfolgten Zusammenbruche der ledernen Aufklärerei, die nur einzureißen, nicht zu errichten vermag, zusehen; darf man nun gewahren, wie sich alle besseren Elemente der Bevölkerung nicht bloß Deutschlands, sondern ganz Europas abwenden von den trügerischen Lehren eines Marx, Lassalle, Engel, die das Um und Auf der Glückseligkeit in recht großen Löhnen bei geringmöglichster Arbeitsleistung zwecks ausgiebigster Befriedigung animalischer Gelüste erblicken (vom „Drang nach oben“, welchem genugzutun angeblich früher Mittel und Zeit fehlten, merkt man heute beim vierten Stande blutwenig). Die Einsicht gewann wieder Boden, daß die echte Zufriedenheit aus der Ruhe des Gemüts quelle, der auch die Faulheit, Torheit und Schlechtigkeit der Menschen, wodurch sie selbst sich das Leben erschweren und verbittern, nichts anhaben kann. So kehren die einen zum Glauben ihrer Jugend zurück, die anderen suchen Zuflucht bei den, dem Oriente entstammenden Anschauungen der Theosophie und sogar die exakte Forschung läßt sich endlich zur Entdeckung der bisher von ihr hartnäckig geleugneten Seele herbei, nachdem die neuesten astronomischen, physikalischen und chemischen Entdeckungen die auf die einseitige „Kraft- und Stoff“-Maxime aufgebaute moderne Wissenschaft vor unlösliche Fragen stellen und ihr künstlich errichtetes Hypothesengebäude an allen Enden zum Krachen bringen.

Dieser Umschwung in der Weltanschauung der Nationen, der im selben Augenblick geboren wurde, als man das seit der französischen Revolution heiß erstrebte demokratische Ideal für
ber die beispiellose Kluft zwischen
ten mußte, dieser Umschwung konnte
sitiven Nerven der Künstler, mithin
Poesie, Malerei, Musik nicht ohne
heute regierende Expressionismus
wieder in dem der vorherigen Mode
Extrem der Perhorreszierung jeglicher
Zum Glück trägt dieser gänzlich
es Primitivismus, der sich in bild-
earen oder geometrischen Reproduktion
gibt, statt die Wirkung dieser Seelen-
Gebärden einer dargestellten Person
lbstverständlich Phantasie und hand-
n, was sich bei jener Manier aber
—, den Keim baldigen Todes in sich,
hm noch einen kritischen Fußtritt zu
phezeit A. Schönberg, daß, während
ochen fertige Techniker (Virtuosen)
ungeschickt sein werden: wodurch er
udig begrüßten Freibrief ausstellt.
die Früchte davon, indem sich die
die — wohlwollend eingeschätzt —
der verschiedenen Leidenschaften be-
den bloß von Trommel, Zimbeln,
oder rein syllabisierenden einförmigen
n der Naturvölker zum Ausdruck
stande, den wir augenblicklich, über-
Klangmonstras einer demokratisch-
als diätetisches Heilmittel geflissent-
rmaligen Vollendung der Musik mit
ogisch benutzten! — Reichtum an
ontrapunktik und Harmonie, ist ein
den nächsten Jahren neuerdings zu
s Beharrungsvermögen der akustischen
ppositionslust schließlich doch wieder
befahrenen Gleise zurückzwingen.

…st ist nun einmal beseelte Sinnlichkeit, und weil tiefstes Fühlen mit denkbar größter, an Wagner heranreichender Prägnanz und faszinierender Pracht der Tonsprache in Bruckners Werk vereinigt ist, scheint er zurzeit der Berufenste, uns als Vorbild, als Pfadweiser zu einer, unverfälschtem Volksgeiste entstammenden, zusehends dringlicher werdenden Wiedergeburt der heimischen Tonkunst voranzuleuchten. Mustergültig ist da in erster Linie sein — wie wir allein schon aus der IV. Symphonie entnehmen konnten — inniges Verhältnis zur Natur, das allen seinen Arbeiten die Taufrische eines klaren Frühlingsmorgens verleiht, eine bezwingende Eigenschaft, die man etwa R. Strauß' „Alpensymphonie“ nicht nachsagen kann. Vielmehr erschreckt diese, von einzelnen Genieblitzen wie: „Nacht“,

„Eintritt in den Wald", „Elegie" abgesehen, förmlich durch die angesichts einer solchen Aufgabe unglaublich seelenlose, ganz und gar in tonmalerischen Aeußerlichkeiten befangen bleibende, „am Gipfel" des Ganzen erst recht versagende, in beleidigenden Banalitäten sich ergehende bloße Mache, das treffendste Konterfei des hohlen Geisteszustandes auf unserem Kontinente vor dem Kriege und während desselben. Näher kommt Bruckner in diesem Belange G. Mahler mit seiner III., „Dem großen Pan" gewidmeten Symphonie, wenn diese auch noch lange nicht den Erdgeruch, die Ursprünglichkeit erreicht, welche den Schöpfungen des Oberösterreichers eignen. Gemeinsam beiden Komponisten ist dann die Unerotik, eine erquickende Oase in der ekelhaften, pervers-sexuellen Schlammflut, die sich seit der „Salome", also bereits zwei Dezennien hindurch, unaufhörlich über die deutschen Bühnen ergießt; und gemeinsam auch ihre Absage an ein detailliertes Programm, welches das Publikum nur zur irrigen Meinung verführt, das Um und Auf der Musik bestehe in einer mehr minder gelungenen (notabene vom Autor durch Verse, Titel, Kapitelüberschriften suggerierten) Schilderung von Gegenständen oder Ereignissen, so daß es sein Kunstverständnis mit einer kindlich-vergnügten oberflächlichen Vergleichung von Vor- und Abbild betätigt zu haben glaubt, ohne überhaupt zum eigentlichen Wesen der Klangwelt vorzudringen. Zum Nachdenken Anlaß gibt der Umstand, daß auch der dritte bedeutende absolute Musiker der letzten Jahrhunderthälfte, Brahms, was Unerotik und Programmgegnerschaft betrifft, sich ihnen gesellt, und sie alle gleichen hierin wieder ihrem Idole, Beethoven, aufs Haar, woraus vielleicht geschlossen werden darf, daß diese Meister — zumindest die drei B — die sittliche Höhe und die spezifische Musikalität des deutschen Geistes am reinsten ausstrahlen. Mahlers Ethos völlig außer Frage gestellt, und sein begeistertes Bekenntnis zu unserem Volkstume mit wärmster Teilnahme begrüßt, kann doch nicht verkannt werden, daß, besonders merklich seit seiner V. Symphonie, eine gewisse Unruhe, eine skeptische, mitunter bis zu satanischem Hohn gehende Weltbetrachtung, die aus sprunghafter Zwiespältigkeit seines Charakters strömen, ferner das vielfach nur Anempfundene, Nachgemachte, von modischen Richtungen nicht ganz Unbeeinflußte, seiner Aeußerungen es wenig passend erscheinen lassen, ihn als Schüler, Nachfolger, ja Vollender Bruckners zu etikettieren, wie es gewiß Rezensenten tun, anscheinend ohne Ahnung davon, welch' beschämendes Armutszeugnis über ihr musikalisches Stilgefühl, d. h. Erkenntnis der tausendfachen feinen und feinsten Beziehungen zwischen Mensch und Künstler, sie sich durch diese feuilletonistisch-seichte Parallele ausstellen.

Das richtige Bruckner-Apostolat wird erst anheben, wie er fußend auf den Leistungen der Vergangenheit und sich aus strenger Lehre (Sechter) aufschwingend zu klug gebrauchter Freiheit. Möge man deshalb über der wieder erfreulich zunehmenden Pflege des Meisters den in seinem Sinne wirkenden Nachwuchs nicht vergessen (ich empfehle da rührigen Musikvereinen einen seit Jahren in Ried, Oberösterreich, ansäßigen, in seinem Versonnen- und Weltfremdsein allzu bescheidenen Musiker, Karl Rausch, dessen Kammermusik und Lieder ebenfalls Beleg dafür sind, wie eine Landschaft allmählich auf die künstlerische Produktion abzufärben vermag), denn ähnlich dem physischen ruht auch im seelischen Leben die wahre Unsterblichkeit nicht im Individuum, sondern in der Gattung, in den Generationen, die einen Keim fortpflanzen, weiterentwickeln und derart noch nach Jahrhunderten Kunde geben von seiner Gesundheit, seiner unverwüstlichen Zeugungskraft. Dazu käme, daß, wenn Katholizismus und Protestantismus ihr ideales Interesse wahrzunehmen wissen, sie die ihnen, wie oben angedeutet, augenblicklich so günstige Disposition weiter Volkskreise benützen und durch energische, großzügige Wiederaufnahme ihrer alten Traditionen, namentlich auf musikalischem Gebiete nicht nur neue Proselyten werben, sondern dem zerfahrenen, unpopulären Kunsttreiben unserer Tage einen festen Sammelpunkt bietend, im Banne des Schönen auch dem Göttlichen dienen könnten, davon seit alters ein Abglanz auf jenem lag.

An den hohen, priesterlichen Geist, der aus dem Schaffen des gleich den Urgenies Mozart und Schubert vom Intellektualismus noch nicht angefressenen Abkömmlings eines rüstigen Bauerngeschlechts zu uns spricht, müssen wir uns halten — Inhalt und Form wechseln mit den Zeiten. Besonders über letztere bei Bruckner ist schon viel geschrieben und geklagt worden. Aber ihr Barock (man erinnere sich des früher erwähnten analogen Baustils des St. Floriani-Stiftes, so daß, wenn auch nicht eine direkte Beeinflussung der Musik durch denselben, doch am Ende eine unbewußte Verstärkung von im Komponisten vorgebildeten Anlagen angenommen werden könnte!) hängt mit der Art und Weise seiner Symphoniethemen, vor allem der ersten in den Ecksätzen, engstens zusammen, deren teils zyklopisches, teils fanfarenmäßiges Wesen der Geschmeidigkeit entbehrt, die zu einer vielseitigen Verarbeitung erforderlich ist, indes die Gesangsgruppen diesen Bedingungen weit besser entsprechen. Deshalb bedeuten die langsamen Teile auch stets die Höhepunkte seiner Leistungen nach Erfindung wie Umriß. Andererseits sprengen die Langatmigkeit und der überquellende Reichtum der Motivik den überkommenen bescheidenen Rahmen, so daß eine gewisse, noch dazu zu einem stereotypen Schema erstarrte Unbeholfenheit nicht zu leugnen ist, die aber ausgezeichnet zur leiblichen Vierschrötigkeit, zu dem Mangel an glatten gesellschaftlichen Umgangsformen des Tonsetzers paßt, davon die Biographen übereinstimmend berichten. Damit wird selbst dieser „Fehler" als vollendeter Ausdruck einer scharf profilierten Persönlichkeit zum Vorzug einer unnachahmlichen Note, mit der man sich bei einigem guten Willen (und jeder Große darf verlangen, daß man zu ihm kommt, um sein Geheimnis wirbt) sehr wohl befreunden kann. Muß denn immer alles der leidigen Bequemlichkeit zuliebe über einen Leisten geschlagen sein?

Es dämmerte bereits, als ich den durch A. Bruckner geweihten Ort verließ und in Gedanken über das Einst und Jetzt der Musik, über die Notwendigkeit einer Rückkehr zur Natur auf den Bahnen dieses Genius aus dem augenblicklichen Zustande, sei es eines liebeleeren Amerikanismus, sei es ebenso unfruchtbarer spitzfindiger Fantastereien, den Abhang hinabschritt, der Station zu. Bald führte mich die Bahn den Weg zurück, den ich gekommen, nun durch die schweigende, hie und da in leichte Nebel gehüllte Gegend (Durchführungsbeginn des ersten Satzes der IV. Symphonie!), während die ersten Sterne am Himmel aufblitzten. Nur im Westen schmückte noch ein Band dunklen Abendrots den Horizont, von dem sich gleich einer Silhouette die Pyramide des Pöstlingberges bei Linz abhob. Die Stadt entzündete, eines nach dem andern, ihre zahlreichen Lichter, und als ich das Hotel betrat, war es völlig Nacht geworden.

Den folgenden Morgen bestieg ich das Schiff, um die Heimfahrt durch die malerischsten, denen des Rheins in nichts nachstehenden Donaugaue anzutreten, beladen mit einer Fülle neuer, erhebendster und lehrreichster Eindrücke, davon ein winziges Teilchen zu skizzieren ich im vorstehenden versucht habe.

Die Form der Brucknerschen Symphonie.

Studie von Kurt von Wolfurt (Berlin und Hellerau).

Wenn Anton Bruckner im öffentlichen Musikbetrieb und im Leben aller musikalisch Gebildeten heute noch nicht die Stellung einnimmt, die den gewaltigen Ausmaßen seiner Persönlichkeit entspricht, so ist diese Tatsache zum Teil dadurch zu erklären, daß immer wieder die Form seiner Symphonien angegriffen worden ist, daß es immer wieder Leute gegeben hat, die den Edelsteingehalt dieser Musik nicht zu erkennen vermochten, weil die Fassung dieser Edelsteine ihnen fremdartig erschien. Denn auch seine Gegner haben den geradezu verschwenderisch ausgestreuten Reichtum seiner Erfindung niemals weggeleugnet, und es ist schon oft geäußert worden, daß aus den Einfällen einer einzigen Bruckner-Symphonie ein anderer drei oder vier Symphonien gemacht hätte. Da nun solche Angriffe immer wieder geäußert worden sind, dürfte eine genauere Untersuchung über die formalen Probleme bei ihm angebracht erscheinen.

Zunächst sei daran erinnert, daß Bruckner nicht nur peinlichste Selbstkritik an seinen Kompositionen übte, sondern daß er auch in technischer Beziehung ein großer Könner war. Alles Erlernbare des musikalischen Handwerks hat er in ununterbrochener, rastloser Arbeit sich angeeignet, und sowohl die riesenhafte Doppelfuge im Finale der fünften, als auch der krönende Abschluß im letzten Satz der achten Symphonie, wo die vier Hauptthemen aller vier Sätze gleichzeitig kombiniert erscheinen, geben — von anderem abgesehen — Kunde von seiner technischen Meisterschaft. Es wird also niemand behaupten können, daß irgendwelche dilettantischen Merkmale in seiner Musik nachzuweisen seien. Eine genauere Betrachtung der einzelnen Symphoniesätze soll das verdeutlichen.

Bruckners Scherzi ähneln einander in der Form wie ein Ei dem anderen. Fast jedes derselben besteht aus einem Einleitungssatze, meist mit nur einem Thema, dann einem Mittelsatz, welcher dasselbe thematische Material verarbeitet, schließlich der Wiederholung des Einleitungssatzes. Es folgt ein Trio mit eigenem Thema, das genau die Form des Scherzo hat, d. h. Einleitungssatz, Mittelsatz aus demselben thematischen Material und Wiederholung des Einleitungssatzes. Nach dem Trio wird das Scherzo meist vollständig, seltener verkürzt wiederholt. Es handelt sich hier also um die sogenannte dreiteilige große Liedform, und diesen im Aufbau knapp und übersichtlich geformten Scherzi von Bruckner ist noch niemals der Vorwurf der Formlosigkeit gemacht worden. Ist es nun nicht sonderbar, zu behaupten, daß Bruckner zwar in seinen Scherzi die strengsten Forderungen der Form erfüllt habe, daß er aber in anderen Sätzen nicht imstande gewesen sei, der Form zu genügen?

Betrachten wir seine langsamen Sätze, die in allen seinen Symphonien ebenfalls einen ziemlich gleichmäßigen Aufbau zeigen und meist der erweiterten großen Liedform angehören. In ihnen erscheint zunächst ein breites, langatmiges Gesangsthema, das sich zu einer ganzen Themengruppe ausweitet. Dann tritt ein zweites, gegensätzlich gehaltenes Gesangsthema, meist in etwas schnellerem Tempo und anderer Taktart, auf. Im weiteren Verlauf alternieren diese beiden Themengruppen mehrfach miteinander, wobei einzelne der Gruppen die Form von Durchführungen annehmen und zu ungeheuren Entladungen geführt werden. Am Schluß gibt es nach der größten Steigerung ein ziemlich plötzliches Abbrechen, und eine Coda, meist aus Motiven des 1. Themas bestehend, führt zu einem feierlichen Pianissimo-Schluß. Auch diese Form seiner langsamen Sätze ist fast nie angegriffen worden.

Um so mehr ist das aber geschehen in bezug auf die beiden Ecksätze der Symphonie, obwohl Bruckner sich auch hier ziemlich streng an die überlieferten Formentypen gehalten hat. Namentlich der erste Satz übernimmt streng das Schema der sogenannten Sonatenform, und eine Neuerung Bruckners ist hier nur insofern festzustellen, als er den zwei üblichen Themen der Exposition eine ausgedehnte dritte Themengruppe, meist mit Unisonocharakter, hinzufügt. Und was nun seine riesenhaften Finalsätze anbetrifft, die von jeher den meisten Angriffen ausgesetzt waren, so sind auch sie meistens nach dem Schema des Sonatensatzes aufgebaut. In ihnen sucht Bruckner das Unsagbare in Tönen auszudrücken, sie sollen die ganze Symphonie als ungeheure Krönung abschließen. Riesenhafte Themen werden aufgetürmt und miteinander in zyklopenhaften Durchführungen kombiniert. Schon Beethoven hatte im Finale seiner neunten Symphonie Aehnliches versucht, nur mit anderen Mitteln. Er zog die menschliche Stimme, den Chor und Soli zur Krönung des Ganzen heran, während Bruckner rein instrumentale Steigerungen erfindet.

Das überlieferte Schema der Form unterliegt also auch in den Finalsätzen kaum einer merkbaren Aenderung, und man könnte höchstens anführen, daß Bruckner hier ein drittes, gelegentlich auch ein viertes Thema einführt und daß der Choralcharakter einzelner dieser Themen dem Brucknerschen Finale seinen besonderen Stempel aufdrückt. Aber das sind mehr Fragen des Ausmaßes, und die Vorwürfe richteten sich vielmehr dagegen, in welcher Weise Bruckner in seinen Ecksätzen die einzelnen Themengruppen miteinander verbindet. Es gibt bei ihm nicht die allmählichen Uebergänge von einem Thema zum anderen, sondern er stellt seine verschiedenen Themengruppen ziemlich unvermittelt nebeneinander. Es gibt bei ihm Luftpausen und große deklamatorische Ausrufe. Einzelne weniger gelungene Sätze wurden zum Ausgangspunkt dieser Angriffe herausgegriffen, und es wurde vergessen, daß schon Beethoven in seinen letzten Streichquartetten ähnliche formale Neuerungen, wie deklamatorische Ausrufe, Luftpausen, häufigen Wechsel der Themen und anderes versucht hatte. Zwar sind Beethovens letzte Streichquartette jahrzehntelang nach seinem Tode für unmöglich und formlos erklärt worden, was aber heute niemand mehr behaupten würde.

Ueberhaupt liegt es durchaus nicht so, als ob von Theoretikern bestimmte Formenschemen aufgestellt worden wären, nach welchen die großen Meister sich gerichtet hätten. Ganz im Gegenteil: die großen Meister haben im Laufe der Zeiten gewisse Formen erfunden, die allmählich allgemeine Gültigkeit erhielten. So fand im 18. Jahrhundert nach allerhand tastenden Versuchen die sogenannte Sonatenform allgemeine Verbreitung. Verschiedene Meister lieferten dazu die Bausteine, bis schließlich Haydn und Mozart den Typus in ihren Meisterwerken festlegten. Aber schon Beethoven geht darüber hinaus. Nicht nur, daß er den Typus der Fantasie-Sonate (wie z. B. den der sogenannten Mondscheinsonate) erfindet, sondern in dem Finale seiner neunten Symphonie und in seinen letzten Streichquartetten beschreitet er ganz neue formale Wege, wovon schon oben die Rede war. Und es ist bezeichnend, daß gerade geringere Arbeiter, Komponisten zweiten und dritten Grades, sich häufig besonders streng an die überlieferten Formenschemen gehalten haben, während die großen Meister in dieser Beziehung ihre eigenen Wege gegangen sind. Sie waren deswegen vielfachen Angriffen ausgesetzt, bis sich allmählich die Kraft ihrer spezifischen Tonsprache durchsetzte und dem Hörer die jedem Meister eigentümliche Form als einzig mögliches Gefäß für seine musikalischen Konzeptionen aufzwang. In diesem Zusammenhang wären hier Schumann, Chopin und namentlich Berlioz zu nennen, dessen Werke des klassischen Schemas spotten. Unter den anerkannten Meistern ist Brahms der einzige, der sich streng an überlieferte Formen hielt. Aber Brahms' Musik weist ja auch nirgends in die Zukunft und bedeutet nur ein nochmaliges Zusammenfassen, den letzten Ausläufer einer bestimmten Musikperiode.

Ganz anders Bruckner. Hier findet sich die merkwürdige Tatsache, daß er, wie bereits gezeigt wurde, Zeit seines Lebens bestrebt war, sich an die alten Formentypen zu halten und daß er — man könnte geradezu sagen — gegen seinen Willen dazu kam, diesen Formen ein neuartiges Leben einzuhauchen. Und diese deklamatorischen Ausrufe, Cäsuren, unvermittelten Uebergänge wirkten, trotz Beethovens Vorgange in seinen letzten Werken, so neu und ungewöhnlich, daß es noch heute, 25 Jahre nach Bruckners Tode, vielen Musikern und Musikliebhabern schwer fällt, an ihnen keinen Anstoß zu nehmen. Bruckner erfand seine Musik in dieser Form, und wer mit dem Stil seiner Symphonien gut vertraut ist, empfindet diese Form als die allein mögliche. Auch hier liegt der Fall vor, daß das Genie seinen eigenen, nur ihm eigentümlichen Stil dem Zuhörer, kraft seines Genies, a u f z w i n g t.

Es soll nun nicht verschwiegen werden, daß ein solcher Stil, wie der Brucknersche, gewisse Gefahren in sich birgt, denen der Meister durchaus nicht immer entgangen ist: die Gefahr, daß die einzelnen Sätze nicht restlos ein Ganzes bilden, daß die Cäsuren Teile von Sätzen auseinanderreißen und den organischen Zusammenhang gefährden. In dieser Beziehung sind ihm die erste, die dritte und die fünfte Symphonie weniger geglückt als die übrigen. Aber auch Beethoven ist die zweite Symphonie weniger gelungen wie die dritte, und die achte ist schwächer als die neunte, mit dem Unterschiede, daß man von Beethoven kaum sagen könnte, die zweite und achte Symphonie ständen formal weniger hoch wie

die dritte und neunte. Sondern die Unterschiede bestehen in der Größe der Konzeption dieser Werke. Von Bruckner aber kann man nicht sagen, daß ihm in der dritten und fünften Symphonie weniger eingefallen wäre, als etwa in der vierten oder sechsten. Aber es fehlte ihm in manchen Symphoniesätzen jenes Restlos-über-der-Sache-Stehen, um das Stück auf seine letzte, knappste Formel zu bringen. Beethoven hat das fast immer erreicht, ist aber der entgegengesetzten Gefahr nicht immer entronnen, indem manche seiner Sätze an innerem Leben eingebüßt haben. So ist das Finale seiner achten Symphonie zwar ungemein gedrängt und übersichtlich in der Form, aber der Eindruck des irgendwie Erstarrten bleibt bei dieser, abgesehen von dem zweiten Thema, nicht gerade blutvollen Musik vorherrschend. Auch andere Beethovensche Sätze dieser Art ließen sich anführen.

Daß Bruckner nicht immer restlos über der Sache gestanden hat, beweisen seine in den Symphoniepartituren vermerkten Zugeständnisse für Kürzungen. Hier ist Bruckner sehr schlecht beraten gewesen, denn diese Kürzungen bedeuten meistens Verstümmelungen schlimmster Art. Und es bleibt rätselhaft, wie er einen solchen Strich, wie den im Finale der achten Symphonie angegebenen billigen konnte, der das wundervolle zweite Thema bei der Reprise völlig eliminiert.

Wer wollte nicht erkennen, daß in manchen Werken von Bruckner die ungebändigten Elemente der Phantasie im Ringen mit denjenigen des formalen Aufbaues nach einem Ausgleich suchen. Auch bei Beethoven läßt sich Aehnliches, nur in geringerem Grade, beobachten. Er bändigte zwar seine Phantasie und nötigte sie — manchmal nicht ganz ohne Zwang — in die Elemente der Form hinein. Aber die Spuren dieses Kampfes sind zurückgeblieben, und wir erkennen sie, selbst wenn wir nicht Beethovens Skizzenbuch besitzen würden, die uns genaue Kunde über dieses Ringen geben. Bei Mozart spüren wir nichts von einem solchen Kampfe, die Form ergab sich ihm scheinbar von selbst, und wo bei ihm die Gesetze der Form nicht voll erfüllt sind, handelt es sich um Flüchtigkeiten. In Mozarts Werken ist vielleicht der höchste Ausgleich zwischen der musikalischen Erfindung: dem Inhalt, und der Gestaltung dieses Inhalts: der Form, zu finden. Denn auch für seine tiefsten und gewaltigsten Konzeptionen, in den Finalen des Don Giovanni und im Requiem, fand er, scheinbar mühelos, die diesen Einfällen gemäße Form.

Von Goethe gibt es den tiefen Ausspruch: „der Vorwurf des Kunstwerks liegt jedermann vor Augen, den Inhalt findet nur der, der was zu sagen hat, und die Form ist den meisten ein Geheimnis." Goethe wußte, daß er zwar in seinen lyrischen Gedichten, nicht aber in seinem Faust, die höchste Form gefunden hat. Also hat auch er mit den Elementen der Form gerungen.

Was nun die Komponisten anbelangt, so läßt sich, von Beethoven an, verfolgen, wie dieser Kampf mit der Form, zur Ueberwindung derselben, ständig zunimmt, je mehr man sich unserer Zeit nähert. Und zwar deswegen, weil die Elemente der Phantasie, der Improvisation allmählich zugenommen haben. Schon bei Schubert spielt die Improvisation, als Nährmutter der Komposition, eine besonders große Rolle, eine viel größere, als bei Beethoven. Und man darf annehmen, daß gerade die schönsten Stellen seiner Lieder, die auch Keimzellen für seine instrumentalen Werke wurden, durch Improvisation entstanden sind. Aber das Beispiel seiner wundervollen C dur-Symphonie zeigt, daß es ihm nicht immer gelungen ist, seine großartigen Einfälle in die letzte gedrängte Form zu schweißen. Schubert war sich darüber klar und er glaubte offenbar, daß ihm technische Mängel anhafteten. Denn noch in den letzten Jahren seines Lebens ging er mit dem Gedanken um, Theorieunterricht bei dem damals anerkannten Simon Sechter in Wien zu nehmen, demselben Sechter, der 30 Jahre später Bruckners Theorielehrer werden sollte.

Nach Schubert finden wir bei Chopin und dem jungen Schumann das Ueberwiegen der improvisatorischen Elemente über diejenigen der Form während Mendelssohn vielleicht gerade deswegen heute so in den Hintergrund gedrängt worden ist, weil seine formale Begabung seine Inspiration so sehr überragte. Und es wäre nicht unmöglich, daß den Brahmsschen Symphonien aus ähnlichen Gründen ein gleiches Schicksal bevorsteht.

Kehren wir zu Bruckner zurück und fassen wir das Ergebnis dieser Untersuchung zusammen. Es kann keine Rede davon sein, daß er die Forderungen der Form nicht erfüllt oder gar mißachtet hätte. Seine besten Symphonien beweisen das Gegenteil. Aber seine Form ist nicht die Form der Klassiker bis Brahms. Zwar hat er das Formenschema wenig oder gar nicht verändert, wie oben gezeigt wurde. Aber dieses im Grunde konventionelle Gerüst hat er umgezimmert und seinen schöpferischen Ideen dienstbar gemacht. Es wäre a priori auch nicht recht einzusehen, warum ein Thema in ein anderes durchaus a l l m ä h l i c h überleiten m u ß, warum nicht ebensogut eine Themengruppe ziemlich unvermittelt neben eine andere gestellt werden kann, wie das Bruckner tut. Die ungeheuere Kraft seiner Erfindung fand die dieser Erfindung gemäße Form und zwingt uns, kraft ihrer elementaren Ursprünglichkeit, diese Form als allein mögliche auf, ebensogut wie Beethoven uns die Form seiner Fantasiesonaten und seiner letzten Streichquartette aufgezwungen hat. Ist diese Erkenntnis durchgedrungen, so schließt sich ihr die andere an, daß den Brucknerschen Symphonien, ebenso wie den Schubertschen Kompositionen, im Keime ungeheuere Improvisationen zugrunde liegen und daß Bruckner nur in einzelnen Sätzen seiner weniger geglückten Symphonien den letzten, höchsten Ausgleich zwischen den Elementen der Form und der Phantasie nicht gefunden hat. Sind diese zwei Erkenntnisse einmal Allgemeingut aller Musiker geworden, so dürfte damit der Weg für das Eindringen dieser ungeheuer reichen Musik in alle musikliebende Kreise geebnet sein.

Die Themenexposition der Symphonien Bruckners.

Von Dr. H e r m a n n G r a b n e r (Heidelberg).

Wir wollen einmal alle jene Fragen, die sich darum drehen, ob Bruckners Symphonien allen Anforderungen des symphonischen Kunstwerkes entsprechen, in welcher Hinsicht bei ihm ein Wille zur Form nachweisbar ist, inwiefern sein Orchesterstil durch Orgel, seine Instrumentation durch das Wagnersche Kunstwerk beeinflußt wurde, alle jene Fragen, über die schon viel gesprochen und noch mehr geschrieben wurde, wollen wir in den Hintergrund stellen und unser Hauptaugenmerk der Betrachtung einer charakteristischen Erscheinung seines Werkes zuwenden, aus der sich, bei Anwendung der gewonnenen Ergebnisse auf den einzelnen Fall, manch lehrreicher Einblick in das Wesen und organische Gefüge dieser Tonschöpfungen ergeben wird.

Man braucht nicht tief in das Wesen der Brucknerschen Symphonien eingedrungen zu sein, um zu sehen, daß hier der Schwerpunkt in linearem Geschehen, in der unmittelbaren Auswirkung polyphoner Melodik liegt. Nun ist gerade für diesen Meister die Art und Weise des Bewegungsanfanges, das Werden der Linie und ihre fortgesetzte Vervollkommnung bis zum ausgeprägten Hauptgedanken so typisch, daß uns diese thematische Entwicklung geradezu den Weg für das Verständnis des ganzen weiteren Verlaufes zu weisen scheint. Deshalb wollen wir uns auf die Darstellung der thematischen Exposition beschränken und die Besprechung ihrer weiteren Ausspinnung, die wohl einen dicken Band füllen könnte, beiseite lassen.

Reichten Worte überhaupt, uns auch nur halbwegs einen Begriff von der Größe und Bedeutung dieser Werke zu geben? Müssen wir das nicht vielmehr jenen glücklichen Stunden überlassen, in denen wir diesen heiligen Klängen so lauschen dürfen, wie es der Meister selbst erdacht hat? Klänge, die uns emporheben aus der Welt des Scheines und Truges in ein Licht-

meer goldener Freiheit und seliger Verzückung? Melodien, vor deren weltferner Schönheit, vor deren unendlich erhabenen und göttlichen Tiefe alle jene Bedenken von selbst schwinden müssen, die irdischem Neid und kleinlicher Sucht nach Erniedrigung alles Schönen und Hohen entspringen?

Wir betrachten den Anfang seines letzten Werkes, der IX. Symphonie, und sehen hier das Wunder in seiner höchsten Vollendung. Wo die klassische und romantische Symphonie ein wenige Takte umfassendes Thema hatte, finden wir hier eine Fülle melodischen und harmonischen Geschehens, aus mystischer Ferne sich loslösend, wie eine aus Nebeln emporsteigende Masse sich zu formschöner Gestalt verdichtend. So hören wir das Werden des Themas, sein Entstehen: Das „Wunderreich der Nacht", aus dem sich langgezogene Hörnertöne lösen, erst geisterhaft und wesenlos, dann eindringlicher, nach Gestaltung ringend, und schließlich doch wieder fast in „göttlich ewiges Urvergessen" zurücksinkend. Da reckt sich eine mächtige Stimme aus diesem Rauschen der Ewigkeit empor zu strahlendem Ces dur: Es werde! Und nun beginnt andachtsvolles Singen einer reinen gottnahen Seele, schwingt sich, liebevoll alles gebend, was es geben kann, empor und beugt demutsvoll seine Knie vor der Größe des Unendlichen, die sich nun in majestätischer Pracht auftut.

So ist dieses Thema geworden. Alles, was nun weiter folgt, das Hinzutreten neuer Themen, ihre Auseinandersetzung in der sogenannten „Durchführung", ihr Erlösungsuchen in der „Wiederholung des ersten Teiles", und wie alle diese wenigsagenden formalen Begriffe heißen, alles dies ergibt sich nun mit zwingender Notwendigkeit aus dieser riesigen Exposition des Hauptthemas. Müßig der Streit, ob bei Bruckner ein Wille zur Form nachweisbar ist oder nicht, wo es sich nur um ein Müssen zur Form handeln kann.

Ich frage, welche andere Form wäre nach diesem Hauptthema für Bruckner überhaupt möglich gewesen, wenn nicht eine solche, die es gedanklich logisch weiterführen müßte, wie es Bruckner gemacht hat? Sollte denn, da nun immer wieder der Vergleich mit Beethoven angestellt wird, das Formprinzip der klassischen Symphonie auch für Bruckner bindend, ja überhaupt nur denkbar gewesen sein?
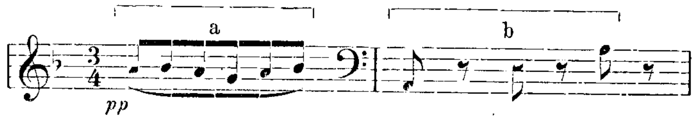
Aber ist Beethovens Form nicht ebenso ein Ergebnis seines Themas, oder besteht hier ein Unterschied?

Wie ist dieses Thema Beethovens seiner Struktur nach? Wohl verschieden je nach den Zwecken, denen es dienen soll: Das Thema eines ersten Sonatensatzes anders als das eines Rondos, das eines Adagios wieder anders als das eines Scherzos. Diese Verschiedenartigkeit ist charakteristisch für Beethovens Kunstwerk: Beseitigung der alten klassischen Liedformtechnik für den ersten Satz und das Scherzo.
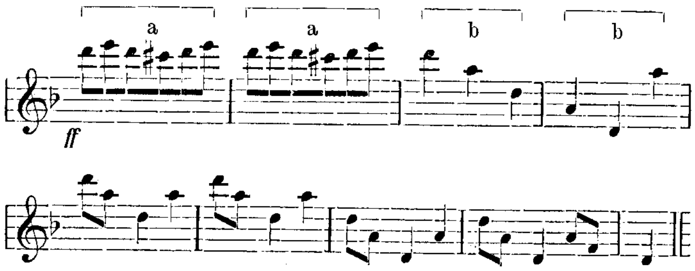
„Die Vor-Beethovensche Symphonie", sagt Pfitzner in seiner Grundfrage der Operndichtung, „ließ im großen und ganzen den Zwiespalt von Einfall und Form in naiv-ehrlicher Weise dadurch in die Erscheinung treten, daß der musikalische Inhalt eines Satzes eigentlich aus zwei Einfällen, den Hauptthemen, bestand, die von eingestandenermaßen untergeordneten Zwischen- und Schlußteilen, Tuttis, meistens im figurativen Charakter und gleichmäßigen Rhythmus, getrennt, respektiv verbunden wurden. Was sich nun bei seinen Vorgängern in den sogenannten Durchführungsteilen schüchtern hervorwagte: Das Auseinanderlegen der Themen in ihre Bestandteile, dehnte Beethoven auf den ganzen Satz aus; er schuf so das, was ich das ‚symphonische Prinzip' nennen möchte, und was darin besteht, keinen Teil eines Themas unbenutzt und unverarbeitet zu lassen und den notwendigen Kitt aus den Themen selbst zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen zu bestreiten."

Dieses symphonische Prinzip finden wir auch bei Bruckner, aber merkwürdigerweise nur im Scherzo. Ganz besonders prägnante Themen haben die Scherzosätze der II., VII. und VIII. Symphonie.

Manchen geht eine kurze Einleitung voraus, sei es in Form eines in stürmischer Achtelbewegung gebrochenen Akkordes wie in der I., oder in der Form einer dahinpolternden Streicherfigur wie in der VII. In der III. Symphonie nimmt diese Einleitung eine schon ziemlich umfangreiche Form an. Geigen benützen dazu eine die d moll-Dominante zart umspielende Achtelfigur, Bässe antworten mit kecker Pizzikato-Bewegung im 3/4-Rhythmus:



Nach 17taktiger großer Steigerung bricht das Hauptthema im Fortissimo durch, eine Kombination der beiden Einleitungsmotive darstellend:

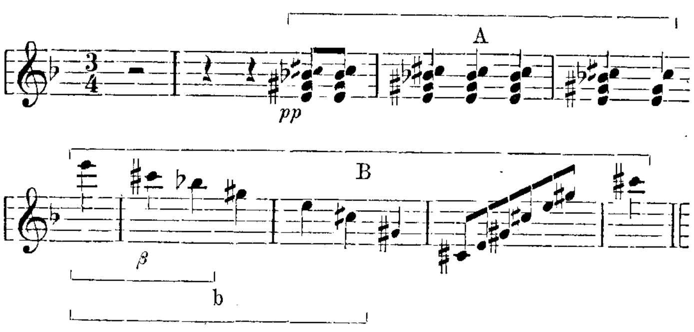


Hier haben wir schon eine ziemlich ausgesprochene thematische Entwicklung zweier Motive, immerhin harmonisch äußerst primitiv, aber doch in der für Bruckner so bezeichnenden Weise des Entstehenlassens aus dem Piano einer gänzlich unscheinbaren Tonfolge.

Eine ähnliche Art der thematischen Entwicklung finden wir dann nur noch in der Neunten, allerdings harmonisch bedeutend reichhaltiger. Schon der erste Akkord, auf dem sich die ganze thematische Entwicklung aufbaut und mit dem die Holzbläser den duftigen Elfenreigen eröffnen, ist höchst eigenartig e gis b cis! Es ist bezeichnend, daß A. J. Polak in seinem 1902 erschienenen Buch „Ueber Tonrhythmik und Stimmführung" bei der Erklärung dieses Akkordes zu dem Ergebnis kommt, daß er falsch geschrieben ist und eigentlich e gis ais cis heißt! Aber verfolgen wir einmal den weiteren Verlauf der thematischen Entwicklung! Dann sehen wir aus der im 12. Takt erfolgenden Weiterführung des Akkordes nach D dur, besonders aber aus der im 42. und 49. Takt erfolgenden Auflösung nach d moll, daß dieser Klang auf seine Zugehörigkeit zu dieser Tonart hinweist und als Dominantnonakkord a cis e g b mit weggelassenem Grundton und hochalterierter Septe vollkommen richtig geschrieben ist. Allerdings ist er klangidentisch mit e gis ais cis und wird während der ersten 12 Takte auch in diesem Sinne, nämlich als Subdominantsextenklang von gis moll, gehört. Um so überraschender ist dann die Verleugnung dieser Funktion im weiteren Verlauf und sein Dominantbekenntnis.

Doch nun zurück zur Themenexposition des Scherzos!

Die Entwicklung geht wieder vom Pianissimo aus. Zwei harmonische Motive eröffnen den Reigen. Das erste gibt mit seinem ausgesprochenen Scherzorhythmus  das Zeichen zum Beginn, das zweite stellt eine über Pizzikato-Viertelschlägen erst niedersteigende, dann doppelt so schnell emporzuckende Brechung des eben beschriebenen Klanges dar:



Das erste Motiv wollen wir mit A bezeichnen, das zweite mit B und in diesem wieder die Unterteilungsmotive b und β besonders hervorheben. Der thematische Verlauf ist folgender:

Takt 1— 8 . . . . A, B
„ 8—12 . . . . B in Umkehrung
„ 12—18 . . . . A, B
„ 18—22 . . . . B in Umkehrung
„ 22—24 . . . . b
„ 24—26 . . . . b in Umkehrung
„ 26—28 . . . . b
„ 28—30 . . . . b in Umkehrung
„ 30—38 . . . taktweise abwechselnd β und β in Umkehrung
„ 39—41 . . . . dreimal β

Im 42. Takt setzt nun in mächtigem Forte das Hauptthema ein, welches selbst nichts weiter darstellt als eine Kombination der beiden Motive in der Reihenfolge A A B und welches nun die Lösung der harmonischen und formalen Spannung in einzigartig genialer Weise herbeiführt.

Diese meisterhafte klassisch-symphonische Steigerung durch immerwährendes Zerkleinern der Motive findet kaum ihresgleichen in den übrigen Symphonien, nicht einmal bei der Themenexposition der größten Hauptsätze und Finale. Dagegen tritt in diesen Sätzen ein anderes formales Prinzip in Erscheinung, welches in seiner auf größtmöglichste Expansion gerichteten Idee zweifellos noch viel erhabener und bedeutender ist und das Wesen des Brucknerschen Werkes charakterisiert.

Wir finden diese Idee, wenngleich noch nicht vollkommen ausgeprägt, aber doch schon mit voller Erkenntnis ihrer Bedeutung, in einer einzigen Symphonie Beethovens angewendet, in der Themenexposition des ersten Satzes der Neunten. Welch ein Unterschied zum Hauptthema der III., V. und VI. Symphonie, in welchen die einfachen Tongebilde, die, aus ihrem Zusammenhang gehoben, fast nichtssagend wirken, erst durch die im Laufe des Satzes erfolgende formale Gestaltung in der Durchführung zur Bedeutung eines Hauptthemas erhoben werden! Bei der Neunten aber sehen wir nicht ein Entstehen des Themas aus der Form, sondern ein W e r d e n d e r F o r m a u s d e m T h e m a. Aber auch — und dies ist das Große und Erhabene darin: Das Thema selbst entsteht erst vor unseren Blicken, ebenso wie später aus dem Thema die Form wird. Aus primitivem Stammeln, ganz so, wie einst Musik ward — wächst es heraus, sich selbst gestaltend und formend zu lebensvoller Gebärde. Rein formtechnisch gesprochen ist es ein Verdichtungsprozeß abrupter Motivteilchen zum kompakten architektonisch gegliederten, und den weiteren Verlauf des Architektonischen bestimmenden Grundgedanken des Werkes.

Diese Idee der thematischen Exposition greift Bruckner auf, erweitert sie. Bald genügt ihm diese einfache Entwicklung, in e i n e r steigenden Linie der Entfaltung des Themas zustrebend, nicht mehr. In dem zunächst erreichten Höhepunkt findet er nur ein momentanes Kräftesammeln zu neuem Aufschwung: so entsteht die z w e i t e i l i g e Exposition des Hauptthemas mit mehreren Zwischenthemen, wie der Anfang der Neunten Bruckners in höchster Vollendung zeigt.

Bei der I. Symphonie finden wir eine Andeutung dieser Entwicklung allerdings nur in dynamischer Hinsicht, ein aus dem Pianissimo gehendes Anwachsen des bereits im zweiten Takt vollkommen entwickelten Themas, in 18 Takten zum Fortissimo anschwellend. Im Finale fehlt jedoch auch diese dynamische Entwicklung. Kräftig setzt hier das Thema ein, eine bei Bruckners Ecksätzen ganz außergewöhnliche Erscheinung.

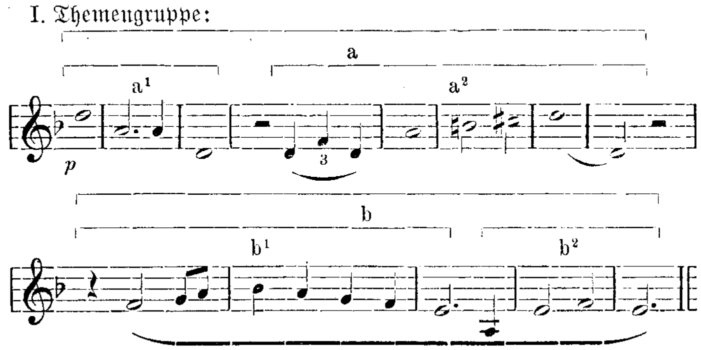
Wie anders aber in der II. Symphonie! Leise pochende Streichersextolen, Vorboten des später so beliebten Tremolos. Eindringlich flehendes Stammeln des Violoncells, von Hörnern kontrapunktiert. Im 12. Takt Erwachen eines neuen punktierten Motives, wodurch alles Leben und Bewegung erhält, chromatische Steigerung bis zum Gipfelpunkt im Quartsextakkord und jähes Niederstürzen in der beschließenden Kadenz. So vollzieht sich hier die 26 Takte lange Entwicklung, die wir, da sie eine in continuo verlaufende einheitliche Gestaltung aufweist, im Gegensatz zu späteren Erscheinungsformen als „einteilige Exposition mit zwei Motiven“ bezeichnen wollen.

In ähnlicher Weise verläuft die Entwicklung im Finale derselben Symphonie. Wie im ersten Satze die Sextolen die harmonische Unterlage für die ganze Entwicklung geben, so vernehmen wir hier zuerst eine den Dominantgrundton zart umspielende Geigenfigur, an der sich, schüchtern erst, dann nach und nach bedeutungsvoller, ein in einfachen Vierteln dahinschreitendes Motiv emporrankt, dessen Steigerung nach einem mehrtaktigen Verweilen auf der Dominante den Ausbruch des wuchtigen Triolenthemas herbeiführt.

In beiden Fällen haben wir es mit einer einteiligen Entwicklung zu tun.
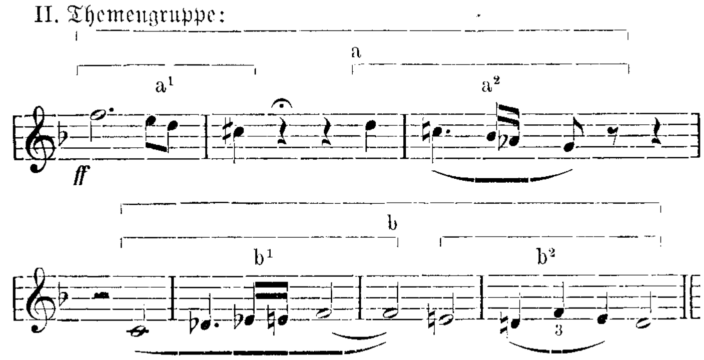
Aber schon im ersten Satz der III. Symphonie holt Bruckner noch weiter aus und errichtet in zwei mächtigen Ansätzen das gigantische Fundament zum Bau seines gewaltigen Werkes. Auch hier die Entwicklung aus zartestem Pianissimo des über gravitätischen Baßvierteln sich brechenden d moll-Akkordes. Schon im fünften Takt kühn verheißungsvoll ein Trompetenthema, dem das Horn antwortet.

I. Themengruppe:



Dann dient b² zu machtvoller Steigerung mit immer stärkerer Betonung der Dominante auf dem Orgelpunkt d. Im 31. Takt beginnt die zweite Themengruppe:

II. Themengruppe:



Die ganze zweiteilige Hauptthemengruppe umfaßt (wenn man die nun folgende Wiederholung der zweiten Gruppe mitrechnet) 45 Takte! Die I. und II. Themengruppe stehen zueinander im Verhältnis wie Vorder- und Nachsatz eines 16 taktigen Satzes. Die I. Gruppe bildet gewissermaßen den Auftakt zur II., in der auch, der dynamischen Entwicklung entsprechend, der natürliche Schwerpunkt des Ganzen liegt.

Die hier besprochenen Themenexpositionen zeigen die Haupttypen der thematischen Entwicklung bei Bruckner, die in fast allen seinen Symphonien zu finden sind und den Gipfelpunkt genialer Vollkommenheit in der Neunten erreichen. Mit der ersten Themengruppe, dem Ces dur der acht Hörner, ist hier die erste Etappe der Exposition erreicht, einen kleinen Ruhepunkt zu neuem Steigerungsansatz bildend, der in unendlich verklärtem, berückendem E dur — Geigengesang zu ungeahnten Höhen emporträgt und sich im fff eines Unisonothemas übermächtig auswirkt. Sätze mit solchen Riesenthemen bedürfen breitester Auseinandersetzung, ihre himmlische Länge darf niemand wundernehmen.

Es gibt natürlich in Bruckners Symphonien auch Sätze, welche auf diese breite thematische Entwicklung verzichten, wie die Adagios, die, gleich denen Beethovens, schon zu Anfang die ganze Pracht ihrer reich gegliederten Melodik entfalten. Auch hier zeigt sich wieder Bruckners Größe der thematisch-motivischen Entwicklung, wie in dem unbeschreiblich schönen langsamen Satz, der Dritten, in welchem das Motiv des 3. Taktes zu einer 11 taktigen gewaltigen Steigerung benützt wird, oder in dem größten aller Adagios, dem

der Achten, dessen 15 Takte umfassendes Thema aus zwei einfachen Motiven geformt erscheint. Bisweilen tritt jedoch gerade diese Art der Themenbildung zurück und macht einer anderen Platz: Einem ununterbrochenen Dahinströmen immer neuer gewaltiger Eingebungen, von denen jede die vorhergehende an Größe zu überbieten scheint, wie in der großen Trauermusik der Siebenten oder dem tiefernsten, wehmütigen Andante der Romantischen.

Bruckner hat nun diese Formgebung des langsamen Mittelsatzthemas sogar bisweilen auf die Ecksätze übertragen. Die großartigste Schöpfung dieser Art ist im ersten Satz der Siebenten: 21 Takte lang ist dieser gewaltige Melodiebogen, ein einziges Strömen immer wechselnder, von tiefster Empfindung getragener Themen, aus reinem E dur emportauchend, sich emporschwingend zu lichtumflutetem H dur und liebevoll wieder in die Haupttonart zurückleitend, auf daß nun erneut der ganze Chor der Geigen einstimme in den Jubelgesang seliger Verklärung.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung angelangt und ich bitte nun alle, die meinen Ausführungen gefolgt sind, die Partituren zur Hand zu nehmen und selbst die Folgerungen zu ziehen, die sich aus der Reichhaltigkeit der thematischen Entwicklung für die formale Anlage der einzelnen Sätze ergeben müßten. Es ist klar, daß diese Riesenthemen, die so ganz Eingebung sind, im Verlauf der Satzentwicklung zu einem Zwiespalt im Herzen des schaffenden Meisters führen mußten, und zwar dort, wo die Ehrfurcht vor der klassischen Form das formale Wollen, das in seinen Themen höchstens eine unbewußte Rolle spielte, im Verlauf der weiteren Entwicklung nun auf einmal in den Vordergrund stellen mußte. Aber gerade jener Zwiespalt zwischen bewußtem formalem Wollen und unbewußtem inspirativem Müssen schuf jene neue Form der Symphonie Bruckners.

Ist es nicht, als ob der Meister in seiner Güte und Liebe, die seinen Melodien entströmen, alle Mühseligen und Beladenen einlädt, zu ihm zu kommen, in seinem Werke Trost und Frieden zu finden?

Welches aber ist der Weg, auf dem alle, die vor Beethovens Geist ehrfurchtsvoll das Haupt senken, auch zu diesem Meister gelangen können?

Nicht über Eroika und Pastorale, sondern über die Symphonie des Freudenhymnus führt dieser Weg. Beethoven war immer Bruckners größtes Vorbild. „An Beethoven maß er sich", erzählt Decsey in seiner Bruckner-Biographie, „und vor der Neunten fühlte er sich gering, wie ein ‚ganz kleines Hunderl'. Er verwob den geheiligten Namen mit den Zufälligkeiten seines Lebens und fragte im entscheidenden Augenblick, wie Beethoven wohl gehandelt hätte. Er erzählte oft Phantasiegespräche mit Beethoven, Ansprachen, die er an ihn halten möchte, seine Symphonien vorlegend, und um Entschuldigung bittend, daß er nach dem Rechte des Künstlers in der Form über ihn hinausgegangen sei."

Sicher wäre wohl Beethoven, hätte er noch länger schaffen dürfen, selbst zum gleichen formellen Resultat gekommen wie Bruckner, wie wir aus den letzten seiner Streichquartette ersehen können. In dieser Hinsicht bedeuten Bruckners Symphonien die Fortsetzung von dessen Lebenswerk. Auf einen Vergleich zwischen beiden hat es jedoch nicht anzukommen, ebensowenig wie ein Vergleich mit Bach oder Palestrina angebracht wäre. Denn das Lebenswerk jedes dieser Meister ist einzigartig und unübertroffen in seiner Epoche. Das neue aber an Bruckner ist die überwältigende Größe seiner dem Kuppelbau eines Domes vergleichbaren Thematik, die aus dem Herzen eines tieffühlenden Künstlers kommende, von schlichter, natürlicher Frömmigkeit getragene Melodie.

Können wir die Werte ermessen, die sie faßt? Vermögen wir in ihr unergründliches Wesen jemals restlos einzudringen? Bemühen wir uns wenigstens, ihrer Erkenntnis nahezukommen, und lassen wir ihre ganze wundertätige Kraft in unser Herz strömen!

Bruckner auf liturgischen Pfaden.

Von P. Griesbacher (Regensburg).

Daß des Meisters Gesamtschaffen von religiösen Ideen und Affekten befruchtet und durchdrungen ist, gibt die Kritik aller Schattierungen ohne weiteres zu, indem sie sich oft großzügig und weitschauig in dogmenscheue Fernen und freiphilosophische Höhen verirrt. Begeisterte Schüler und Anhänger, tief eingeweihte Freunde und Biographen folgen des Meisters Spuren mit Liebe und Enthusiasmus in sein gottverklärtes künstlerisches Eden. Aber wenn die vielverschlungenen Pfade in das Zentrum seines Denkens und Fühlens führen, hält ihr Schritt plötzlich erschreckt inne. Das helle Sonnenlicht, das von dem Brennpunkt seiner Kunst ausstrahlt, blendet ihre an die Nachtschatten einer oft atheistischen Weltanschauung gewöhnten Augen und, sind sie gleich dem Genius liebend auf all seinen Wegen gefolgt, vor der Kirchtüre kehren sie um und verschmähen es, ihn an die Stufen des Altars zu begleiten, von dem jener verklärende Strahl ausgeht, der seine gottestrunkene Kunst bis ins kleinste erhellt. Und doch, wer Bruckner ganz verstehen will, darf auch diesen letzten und entscheidenden Schritt nicht scheuen, muß nach dem Faden greifen, der die Wege weist durch die Mysterien des Glaubens, in dem e r sein Glück suchte und sein Heil fand, durch die religiöse Ideen, die i h n zu dem künstlerischen Höhenflug befähigten in die weltentrückten Fernen seiner symphonischen Kunst, durch die liturgische Gedankenwelt, die i h n zu einem himmelstürmenden Jubel emporreißt, wie er in der Gloriafuge der f moll-Messe alle melodischen und harmonischen Fesseln zu sprengen droht.

Und einmal auf dem Wege wird er mir auch folgen können in die Wunderwelt seines letzten und vollendetsten liturgischen Kunstwerkes, des großen Tedeum, wird mit mir schauen ein „Märchenland, das noch niemand geschaut", ein Kämpfen und Ringen, ein Beten und Zagen, ein Seelendrama von erschütternder Gewalt". Und „das tote Notenbild" wird „Leben und Gestalt gewinnen" und „die Motive werden urplötzlich als Wesen von Fleisch und Blut vor seinen Augen stehen und ein Spuk beginnen, in dem eine dramatische Szene nach der andern an der erschauernden Seele vorüberrollt" [1].

Welch eine Vertiefung erhält doch die liturgische Idee des Ambrosianischen Hymnus durch die leitmotivische Behandlung unter der überzeugenden Ausdruckskraft des „Hoffnungs"- und „Furcht"motivs mit all den vielfach verzweigten Nebenmotiven, die, unmittelbar aus der Gedanken- und Empfindungswelt des Hymnus hervorgesprossen, ihn mit einem magischen Licht übergießen, mit dramatischen Gestalten beleben und Szenen aufrollen, wie sie nur der Seherblick einer von innerster katholischer Glaubensüberzeugung getragenen Künstlerseele schauen konnte.

Und wer dem Meister einmal so weit gefolgt ist, der darf nicht umkehren, wenn da urplötzlich die Nachtgestalt des leibhaftigen Satans vor ihm auftaucht, wie ihn Bruckner unverkennbar als dunkle Macht in das leuchtende Gemälde seiner Tedeumpartitur gezeichnet, der darf nicht geringschätzend die Achseln zucken, wenn er die deutlichen Spuren eines kindlich reinen Paradiesesglaubens von Adam und Eva und der Schlange, von Kampf und Sieg, Wankelmut und Standhaftigkeit, Sünde und Gnade aufdeckt. Wer will denn die „merkwürdige" Episode des „Tu devicto mortis aculeo" überhaupt erklären, wenn er diesen Schlüssel zum Mysterium des Brucknerschen Tedeum aus Bequemlichkeit oder Voreingenommenheit barsch von sich weist? Das „Hoffnungs"-, das „Furcht"motiv und das „Ewigkeits"motiv liegen ja so offen zutage, daß nur böser Wille sie von sich weisen kann. Eine unbefangene Forschung wird den gebotenen Faden dankbar ergreifen, und wenn sie ihm folgt, winkt der köstliche Lohn einer restlos klaren künstlerischen Erkenntnis.

---

[1] Siehe des Verfassers Studie über Bruckners „Tedeum". Regensburg, Fr. Pustet.

Es nützt nichts, dann und wann in Führern und auf Programmen einen nebelhaften Gedanken von einem leitmotivischen Aufbau aufzurollen und dann den mühsamen, aber reichlich lohnenden Weg in die künstlerische Ideenwelt überdrüssig von der Hand zu weisen.

Wer Bruckner verstehen will, muß sich ganz in sein gläubiges Denken versenken; er darf vor der Kirchtüre nicht umkehren: erst an den Stufen des Altares wird ihm das volle Himmelslicht der Brucknerschen Kunst im Glanze der Ewigkeit erstrahlen. Und nur wer sich in die tiefsten Tiefen seiner gläubigen Seele versenkt, dem wird der volle Genuß seiner gottestrunkenen Musik zuteil, dem wird sich auch das letzte Atom religiöser Weihe erschließen, von der seine Diktion trieft — in seinen Symphonien so gut wie in seinen liturgischen Tonschöpfungen.

Nie ist seit Palestrina der Quell liturgischer Tonkunst mächtiger, klarer geflossen, als in Bruckners von echtester Empfindung getragenen Messen und in seinem von der überzeugenden Wucht einer leitmotivischen Diktion gehobenen Tedeum.

Ja, in letztem Momente muß man unbedingt einen wesentlichen Fortschritt in der Erfassung der liturgischen Idee erkennen und eine Vollendung der vom **Princeps Musicae divinae** begonnenen Reformation, die in der Befreiung des liturgischen Textes vom Joche eines ungesunden Formalismus gipfelt. Welche Plastik gewinnt das liturgische Wort nach dem textlichen Chaos der Niederländer endlich im Kyrie und noch mehr im Gloria und Credo der „**Missa Papae Marcelli**“! Doch das genügt einem Bruckner nicht: er geht aufs Ganze und durchdringt die liturgische Idee bis auf den Kern, klärt sie, durchgeistigt sie, hebt sie, indem er sie leitmotivisch bis zur letzten Verästung ihres Inhaltes verfolgt, exegisiert und durch allerlei Nebengedanken ergänzt, wie sie eben nur durch das Leitmotiv ausgesprochen werden können.

Ein Palestrina hat die Deklamation geklärt; aber er bringt es über sich, ein **Benedictus** und **Crucifixus** auf gleichen Motiven aufzubauen und die beiden so gegensätzlichen Gedanken mit der gleichen Stimmung zu umgeben.

Wie ernst hat es Bruckner mit der Deklamation genommen! Wie hat er sich mit Geist und Herz dem Zauber der liturgischen Gedankenwelt hingegeben! Wie hat er geradezu alles getan, um ganz in die Mysterien des altehrwürdigen Textgefüges einzudringen! Wie hat er sich bemüht, alles klarzulegen und den letzten Zweifel über Satzkonstruktion, grammatikalische und logische Betonung zu heben! Er, der sich sonst so wenig hinter die Kulissen schauen ließ, hat sich gar oft herbeigelassen, diese Fragen zum Gegenstande eifriger Erörterungen im Freundeskreise zu machen.

Die deklamatorische Fassung des Schlußsatzes in seinem Tedeum, speziell des Eingangs mit dem in Erz gegossenen „**In te, Domine speravi**“, das in den Alltagskompositionen unserer Duodezkünstler und nicht selten auch bei höher stehenden „Meistern“ ganz grandios daneben deklamiert wird, verdankt solchen Besprechungen ihre faszinierende Gestalt. Und wenn man das ganze Tedeum nach diesem Gesichtspunkte durchgeht, so fügt sich ein Wort nach dem anderen mit zwingender Gewalt in den wundersamen Zyklopenbau des großzügigen Kunstwerkes. Nur einmal macht er mit einem unlogischen **cum sanctis tuis** eine allerdings kaum verzeihliche Konzession an die ungestümen Forderungen des musikalischen Aufbaues.

Im übrigen ergänzt das liturgische Wort in ungetrübter Reine — und damit ist nur das Fundament gelegt für das große Ziel, das sich Bruckner in seiner geistsprühenden Exegese des Ambrosianischen Hymnus gestellt hat. Was seine schlackenfreie Diktion nach diesem Tribut, den er dem Worte, der Texteslogik gebracht, noch höher heben soll, liegt auf der rein musikalischen Seite. Es ist der große Zug in der musikalischen Struktur, es ist der Farbenreiz der orchestralen wie vokalen Klanggebung, die Kontrastierung der Gegensätze, die Aufrollung und Lösung harmonischer Konflikte und über all dem der führende Faden und das einigende Band des Leitmotivs.

Nachdem Logos volle Gerechtigkeit geworden, soll auch Melos seine volle Kraft entfalten. Wie grandios wirkt nicht schon die Gegenüberstellung des hohlen, nebelhaften, raumlosen und harmonisch geschlechtlosen, düsteren Eingangssatzes mit dem strahlenden, spiegelklaren, Dur-gesättigten, jubelnden Schlußsatze — zwei prächtige Eckpfeiler für den monumentalen Riesenbau! Wie strahlt das Engelterzett „**Tibi omnes Angeli**“ mit dem „weltentrückten Höhenschimmer“ des **Des dur**-Takt 33 von Himmelslicht! Wie schaurig erklingt das tiefe einsame **F** des Basses Takt 152 im „**Aperuisti**“, dieser Verzweiflungsruf der sündigen Menschheit, der im selben Augenblicke der Hoffnungsschimmer der Erlösung aus seliger Himmelshöhe — hoch g! — entgegenleuchtet!

Wie wächst der Vokalchor melodisch, rhythmisch, harmonisch empor vom „**Sanctus**“ bis „**gloria tua**“ — Takt 45 u. ff.! Melodisch vom tiefen f^1 des Soprans bis zum Höhepunkte des a^2, rhythmisch von der lähmenden Breite der Doppel-Longa bis zum lebhaften Parlando des „**Pleni sunt coeli**“, harmonisch von der dumpfen, klaffenden, terzlosen **F**-Harmonie bis zum leuchtenden, satten **A dur**, von leerer Dreistimmigkeit bis zum Vollklang eines 7- und 8-stimmigen Satzes!

Und umgekehrt, wie stürzt der Jubel des „**Aeterna fac**“ urplötzlich zusammen in einer von a^2 bis d^1 sich erstreckenden und in schaurigem General-Unisono verklingenden Sturzwelle der Verzweiflung! Welche Skalen des Affektes durchläuft die große, stimmungsvolle Komposition in oft jähem Wechsel von Furcht und Hoffnung, den beiden Hauptstimmungen, die dem Ambrosianischen Hymnus, wie allem menschlichen Kämpfen und Ringen, zugrunde liegen!

Auf der einen Seite die Schauer des jüngsten Tages unter dem Posaunenschall des kommenden Richters: „**Judex crederis esse venturus**“! Auf der anderen Seite der Trost und Siegesmut einer stets wachsenden Hoffnung „**In te speravi**“, die im Jubel des „**Non confundar in aeternum**“ gipfelt. Und diese Furcht, diese Hoffnung sind — das fühlt man aus jeder Zeile — Bruckners innerstes Erlebnis — ein überzeugender Ausdruck echtester Empfindung; beides in einem musikalischen Ausmaße, wie es sinnfälliger nimmer geboten werden könnte, im Rahmen der steigenden und fallenden Skala, von der Terz an bis zur Oktave und Dezime, von dem zartesten Hoffnungsschimmer bis zur verzehrenden Sehnsuchtsglut, von nagender Furcht bis zum gellenden Verzweiflungsschrei.

Und je tiefer man eindringt, immer wundersamer wird es in diesem Wunderwerk von Geist und Phantasie. Immer heller flammt das Glaubenslicht auf und immer klarer werden die Schattenrisse phantastischer Gestalten, die des frommen Sehers Blick geschaut und die der große Künstler mit sicherem Stift in die Meisterpartitur gezeichnet hat. Nun tritt uns leibhaftig der Höllenfürst entgegen, der Versucher mit dem „Todesstachel“ — „**mortis aculeo**“, und ein Gemälde wird aufgerollt von Versuchung, Wankelmut und Standhaftigkeit, wie es überzeugender kein Raffael entwerfen könnte.

Oder wie will man nur anders die spannende Episode erklären, die mit „**Tu devicto mortis aculeo**“ herantritt? Wer Augen hat, zu sehen, der muß es sehen. Dieses „erschreckt hastende Auf und Ab, dieses unentschiedene Hin- und Herpendeln zwischen Furcht und Hoffnung“ [1] mit den beiden Motiven, was kann es anders sein als der Wankelmut, den der Meister bezeichnend dem weiblichen Geschlechte — Sopran und Alt vereinigt — zuweist? Und der volle, 9 Takte anhaltende Orgelpunkt auf **G** mit der vielsagenden Vortragsbestimmung „Ohne Anschwellung“, was kann er künden als Standhaftigkeit, die als Mannestugend dem Basse zugewiesen wird? Und die mit Posaunengewalt anstürmende, das Hoffnungsmotiv äffende und den Fall kündende Mittelstimme, kann sie denn etwas anderes bedeuten als Satanas, den Versucher, der dreimal mit stets verschärfter Dissonanz anstürmt, um das arme Menschenpaar zu Falle zu bringen? Ein ergreifendes Gemälde vom Sündenfall, von Adam und Eva, der Stoff, den die bildende Kunst aller Zeiten mit Vorliebe behandelt hat und den nun Bruckner in seiner Art mit tönenden Farben meistert.

---

[1] Siehe des Verfassers „Führer zu Bruckners Tedeum“. Regensburg, Pustet. S. 10.

Freilich, die die Kirchenluft scheuen und dem tiefgläubigen Meister nicht bis in die Tiefe seiner kindlich reinen Seele folgen können, müssen tatsächlich blind sein, um all das nicht zu sehen, was so sonnenklar vor Augen liegt. Für sie bleibt das farbensprühende Gemälde nach wie vor eben eine „interessante“, „merkwürdige“, „eigenartige“ Stelle, und weiß Gott, mit welch vagen nichtssagenden Ausdrücken sie sich sonst leichtfertig über die hochbedeutsame künstlerische Episode, über die lebensprühende dramatische Szene hinweghelfen.

Und noch leichtfertiger muß ich es nennen, wenn einer heute, nachdem ich die Motive unzweifelhaft klargelegt — wer möchte z. B. das „Ewigkeits“motiv leugnen? — über die glänzende Episode, die ich „Motivparade“ nenne, Takt 24—29 in der Einleitung zur Schlußfuge, achselzuckend mit der Bemerkung hinweggeht: „ist einfach ein homophoner Satz“!

Ja, es ist ein homophoner Satz. Aber in diesem homophonen Satze sind sämtliche Hauptmotive der großzügigen Komposition, zehn an der Zahl, brüderlich vereinigt — Motive, die sich nicht wegleugnen lassen, die, jedem Verständigen klar und offenkundig, als elementare Formwesen die Partitur durchziehen, wie die Wagnerschen Motive seine Musikdramen. Man mag sie meinetwegen anders nennen als ich sie nenne, man mag nicht all das dahinter suchen, was ich erblicke, aber da sind sie und unzähligemal kehren sie wieder. Jeder, der eine Partitur lesen gelernt, muß sie sehen und ihren Werdegang verfolgen, ihre Vergrößerung und Verkleinerung, ihre Umkehrung und all die künstlerischen Maßnahmen, die uns unzweifelhaft künden, daß sie in des Meisters Phantasie vollbewußt ihre Rolle spielen. Nur ein Idiot kann sie übersehen; nur blinde Voreingenommenheit leugnen. Und in diesem homophonen Satze sind sie da, offenkundig, nachweisbar, vollzählig zehngliedrig. Ein homophoner Satz ist freilich ein gar einfach Ding; aber ein homophoner Satz von fünf Takten mit zehn Motiven, aus denen ein unsterbliches Kunstwerk sich aufbaut, das ist ein geradezu genialer Griff, eine künstlerische Feinheit ersten Ranges, die engste Engführung, die ich kenne. Ich bitte die Zweifler, mir irgendwo in klassischen, symphonischen, dramatischen Werken aller Zeiten eine Parallelstelle aufzuweisen.

Freilich stehen wir wieder vor dem „Ei des Kolumbus“. Eine derartige Engführung ist wohl ein Ding der Unmöglichkeit. Der Meister hat sicher, wie er ideell überhaupt den Inhalt des Schlußsatzes, das „In te speravi“ und „Non confundar“ zum Ausgangs- und Brennpunkt seiner Tonschöpfung gestaltet, diese Episode zuallererst hingeworfen, so daß sie zum Motivquell wird, aus dem er seine Themen schöpft, indem er alles Charakteristische daraus bis zum einzelnen Intervall heraushebt, um es geistreich zu deuten und meisterlich zu verwerten. Aber wie dem auch sei, unter allen Umständen ist hier etwas mehr, als ein simpler homophoner Satz. Die Episode ist und bleibt an dieser Stelle, am Eingang zur Doppelfuge, zum „Entscheidungskampfe“, was ich sie genannt, die „Motivparade“.

Diese beiden Episoden mögen genügen, um als Stichproben Beweis zu führen für die dramatischen Gewalten, die Szene um Szene das große Tedeum beleben, wie für den sprühenden Geist, der in ihm waltet, und die wundersame Technik, an der man bis heute achtlos vorüberging.

Bruckner hat in seiner frommen, bescheidenen Art keinem Sterblichen Einblick in diese Wunderwelt gewährt; aber es gab Momente, wo er sich im Drange der Umstände und Gefühle verriet, wie damals, als ihm die Aeußerung entfuhr: „Der Schlankl denkt an seine Sünden“.

Mit seinem Gotte war er im reinen. Ihm wollte er die Partitur vor Augen halten am Tage des Gerichtes, voll der Zuversicht, alsdann einen gnädigen Richter zu finden.

Anton Bruckners Messe Nr. 1.

Von Oskar Lang (München).

Wer das Verzeichnis der Universal-Edition, die die Lebensarbeit Anton Bruckners bis auf Weniges erworben hat, nach den Hauptwerken dieses großen Symphonikers durchsieht, wird erstaunt sein, von den Messen nur Nr. 2 (in e moll) und Nr. 3 (in f moll) vorzufinden, und es wird ihm (falls er nicht über Spezialkenntnisse verfügt) einige Mühe kosten, herauszufinden, ob und wo eigentlich die erste Messe (in d moll) erschienen ist; auch die Musikalienhandlungen pflegen hier in den meisten Fällen zu versagen. Erst wenn er die einschlägige Literatur zu Hilfe nimmt, erfährt er, daß das Werk sich noch in den Händen des ursprünglichen Originalverlegers Johann Groß, Innsbruck (Klavierauszug von Ferdinand Löwe), befindet, ohne daß es bisher gelungen wäre, dieses Werk wie die anderen zwei Messen für das allgemeine Musikleben fruchtbar zu machen. Die wenigsten wissen überhaupt von seiner Existenz und selbst eingefleischte Bruckner-Verehrer kennen es nicht. Das ist aufs höchste bedauerlich; denn wir haben es hier zwar mit einem frühen Werk des Meisters, ja sogar mit dem ersten größeren Umfangs zu tun, mit dem er vor die Oeffentlichkeit trat, aber beileibe mit keinem Jugendwerk. Bekanntlich ist ja Bruckner erst sehr spät, mit 40 Jahren, zum eigentlichen Schaffen gekommen, und so ist dieser erste Niederschlag seines musikalischen Könnens nicht als der tastende Versuch eines Zwanzigjährigen zu werten, sondern als das Resultat eines jahrzehntelangen Ringens um die Meisterschaft. Ein Doppeltes macht so das Werk bedeutsam; einmal die rein musikalischen Werte, die darin stecken, dann, daß es als erste Stufe der später zu so gigantischen Höhen sich erhebenden Brucknerschen Produktion die wertvollsten Aufschlüsse über seine noch immer im Dunkeln liegende Entwicklung zu vermitteln vermag.

Das Entstehungsjahr der Messe ist 1864 (Juli bis September). Bruckner schrieb sie nieder unmittelbar nach der Umwälzung seiner ganzen musikalischen Anschauungen durch das Richard Wagner-Erlebnis, das ihm Kapellmeister Kitzler vermittelt hatte. So revolutionär dieses bei ihm gewirkt hatte, es hatte ihn nicht umgeworfen, wie so viele weniger eigenschöpferische Naturen, die dann ganz im Wagnerschen Fahrwasser segelten; es hatte nur zur Folge, daß der seit Jahren angesammelte Gärungsstoff nun gewaltig ins Brausen und Schäumen kam, bis eines Tags die eigene Form Gestalt gewann und das fertige Werk zutage trat: ganz ein Bruckner, keines anderen Züge tragend. Man merkt es dem Werk kaum an, welch brodelndem Feuerherd es entstiegen ist. Gegenüber der ersten Symphonie, dem „kecken Beserl“, wie sie Bruckner nannte, die jäh, wild, chaotisch, exzessiv und von äußersten Gegensätzen beherrscht ist, obschon in gewaltigsten, staunenerregenden Ausmaßen, und in der, wie es scheint, alles Eruptive dieser Frühzeit zur Entladung kam, wirkt die Messe gebändigt, maßvoll und ausgeglichen. Die Gebundenheit an den kirchlichen Text mag wesentlich schuld daran sein. Trotzdem — eine zahme Regens-chori-Messe — „kirchlich nennen sie's, wenn ihnen nichts einfällt“, so spottete Bruckner einmal — ist sie noch lange nicht geworden und sie gab den Linzern bei ihrer Erstaufführung manche Nuß zum Knacken. „Wenn es Herrn Bruckner gelingt,“ so hieß es bei aller Achtung, die man dem Werk zollte, „seine Phantasie zu läutern oder vielmehr zu bändigen und in dieser Gattung Musik allzu gewaltsame Schlüsse und grelle Dissonanzen zu vermeiden, so sind wir überzeugt, daß er schon im zweiten derartigen Werke die Zuhörer nicht mehr überraschen und staunen machen, sondern wirklich erheben und erbauen wird . . .“

Es war die mystisch-ekstatische Ueberschwänglichkeit, die die eigentliche Physiognomie der Brucknerischen Tonwelt bestimmt, die hier schon mit origineller Bestimmtheit zum Ausdruck kam. Was aber diese Erstlingsmesse noch besonders anziehend macht; das ist der feine Duft, der über dem Ganzen liegt, die poetische Innigkeit bei aller überschäumenden Kraft; wie morgenrötlich

angehaucht vom ersten Frühlicht, so mutet sie an. Bruckner konnte später in der f moll-Messe ein bedeutenderes Benediktus schreiben, ein lieblicheres, holdseligeres nicht. Es ist der Reiz von Frühwerken, daß sie die erste keusche Berührung der Seele mit der Welt, dem Kosmos, abzuspiegeln vermögen. Dabei fehlt jegliches nur subjektive Sichaustoben und alles Temperamentsgetue; schon dieser erste Bruckner ist ein lebhafter Protest gegen den Individualismus seines Zeitalters.

Unter den drei Messen, die Bruckner, übrigens im Abstand weniger Jahre, hintereinander geschrieben hat, nimmt die zweite eine Sonderstellung ein; sie ist von vornherein mit ihrem sechsstimmigen Chor und Blasorchesterbegleitung durchaus für den kirchlichen Gebrauch angelegt, ist fast cäcilianisch streng im Stil, ganz unirdisch und erdenfern. Dagegen gestattet die dritte (für großes Orchester), „die Messe aller neueren Messen", schon durch ihre Ausmaße nur in seltensten Fällen die Verwendung in der Kirche. Die Messe Nr. 1 ist ihrer ganzen Anlage nach eine Vorläuferin der dritten; doch ist der kirchliche Charakter durchgehendst so weit gewahrt, daß sie für Begleitung zum Gottesdienst ebenso wie zur Aufführung im Konzertsaal geeignet erscheint (wie denn auch kurz nach der Erstaufführung im Linzer Dom eine Wiederholung im dortigen Redoutensaale stattfand).

Eine genaue Analyse des Werks würde sich lohnen; hier müssen Andeutungen genügen. Im dumpfen d moll beginnt das Kyrie eleison. Als ein fußfällig Bittender, zerknirscht im Gefühl der Unzulänglichkeit, so naht sich Bruckner seinem Gott. Doch bald gewinnt er Zuversicht in einem Choralthema, das, in Ganztonschritten aufwärtsschreitend, ähnlich später in der 7. Symphonie wiederkehrt. Das Gloria und erst das Credo bringen strahlendstes D dur und zeigen schon ganz den Bruckner der gewaltigen Steigerungen, der Entladungen und Ausbrüche von übermächtiger Dynamik, am greifbarsten wohl, ja fast naturalistisch in der Abschilderung des Resurrexit durch ein grandioses symphonisches Crescendo. Ein wunderbarer Ruhepunkt ist das Adagio „et incarnatus est" in Fis dur. Das Sanktus ist, wie in der f moll-Messe, ziemlich kurz weggekommen und nicht von besonderer Bedeutung (während es z. B. in Bachs h moll-Messe den gloriosen Höhepunkt bildet). Dagegen ist das schon erwähnte Benediktus ein ganz erlesenes Stück, voll süßer Inbrunst und frühlingshafter Anmut, um deswillen allein es sich schon lohnte, die Messe kennen zu lernen. Das Agnus nimmt, anders gewendet, die düsteren Motive des Kyrie wieder auf und führt sie schließlich, das Friedensthema aus dem Credo: „et vitam venturi" bedeutungsvoll wiederholend, zum harmonisch in Dur ausklingenden „dona nobis pacem".

Es gehört zu den vielen Unverständlichkeiten in der Verkennung des großen Meisters, daß gerade dieses problemlose, jedermann leicht zugängliche Werk noch immer den Dornröschenschlaf schläft. Daß eine 8. Symphonie erst allmählich verstanden wurde, begreift man; dagegen hätte eine Musik, wie sie diese Messe zeigt, unbedingt sofort verständige Hörer finden müssen. Die Chorregenten haben hier eine schöne Aufgabe, zumal die neue Messenliteratur an wirklich Gutem keineswegs so ergiebig ist. Aber auch im Konzertsaal wäre eine würdige Aufführung eine weihevolle Unterbrechung des mit so viel Fragwürdigem belasteten Spielplans.

Anton Bruckner als Landschafter.

Von Franz Gräflinger (Linz a. D.).

Wie Bruckner als Mensch erst völlig richtig zu verstehen ist, wenn man ihn als echten Oberösterreicher — jedes Viertel des Landes hat wieder seine besonderen Eigenarten — zu werten und zu typisieren vermag, so muß man auch seine Werke als Schaffensprodukte betrachten, die mit dem Boden, auf dem sie entstanden sind, aufs innigste verwachsen sind. Bruckners Musik ist durch und durch bodenständig, es klingt und weht heimatlicher Odem darin.

Wie Schönherr in seinen Bühnenschöpfungen „Land und Leut Tirol" in kernig und knorriger Echtheit hinstellt, so schuf Bruckner in seinen Werken erhabene und heitere, episch-romantische Heimatgebilde in unberührter Ursprünglichkeit. Mit Recht sagt der Wiener Dramatiker Rudolf Holzer, ein Oberösterreicher: „Als ein Ereignis, als eine Vollendung seiner Heimat, seines Stammes ist auch Anton Bruckner noch tiefer, mächtiger, dämonischer zu verstehen denn als absolute musikalische schöpferische Persönlichkeit. Genießt und fühlt man ihn als Sohn der obderennsischen Landschaft, stellt man den Dichter der achten Symphonie in c moll, der neunten Symphonie in d moll, der f moll-Messe in seine heimatliche Luft und Welt, ja, dann öffnen sich erst die schweren erzbeschlagenen, scheinbar mit altem Rost bedeckten Schlösser zum Verständnis, zur Erkenntnis Meister Anton Bruckners." Sein Schaffen ist monumentales, musikalisch widergespiegeltes obderennsisches Land. Dies zu fühlen, zu beweisen, braucht man nicht Musiker, muß man Oberösterreicher sein.

Bruckner war der Typus ursprünglichster, unverwischtester Art eines zähblütigen Mühlviertlers: gutmütig, wortschwer, bescheiden, asketisch-genügsam, selbstzufrieden, schicksalergeben, kaiser- und gottgetreu, tiefreligiös.

Wer mit offenem Aug' das von Berg- und Hochland umsäumte Oberösterreich durchwandert, seine Wälder und Fluren durchstreift, seine Flüsse und Seen befährt, die alten Häuserviertel der Städte und Märkte aufsucht, die prunkvoll erhabenen Klöster bewundert, wer mit offenem Ohr dem heimischen Volkstum lauscht, den Liedern und Tänzen, der findet den Schlüssel zu der musikalischen Seele Bruckners. Flur und Wald, Bach und See, Feld und Eis beginnen zu raunen und rauschen, zu tönen in seiner Musik.

Ein bildlich umgekehrter Fall: Feuerbach empfand nach seinen eigenen Worten das stille Wandeln in seinem Bilde „Dante Alighieri in Ravenna mit edlen Frauen lustwandelnd" wie ein Mozartsches Adagio. Und aus Italien schrieb er: „Schöne Gedanken zogen wie Musik durch meine Seele." Die Zeit der Romantik hat in Oesterreich, in Wien und seiner Umgebung bei Schubert Musik, bei Schwind Farbe und Bild bekommen. „Hier fand der romantische Geist seinen schönsten und reifsten Ausdruck voll quellenden Lebens, voll träumerisch weicher Stimmung, zart und duftig, dem Volkslied verwandt, mit der Anmut österreichischer Landschaft innig verwachsen." Und wie Kobald in seinem Biedermeierbuch „Schubert und Schwind" weiter treffend meint: „Man kann in gewisser Hinsicht sagen, die Lieder, Balladen, Phantasien, Symphonien, die Schubert komponierte, hat Schwind gemalt. Es war Musik des Herzens, „tönend wie die Natur selbst in aller Frische und Unberührtheit; es waren Landschaften der Seele, gemalt in reiner göttlicher Unbefangenheit, naiv in künstlerisch heiterem Sinne." Aehnliches läßt sich von dem Jung-Romantiker Bruckner und seinen Schöpfungen sagen.

Bruckner schöpfte aus dem Jungbrunnen bodenständiger Volksmusik, die Heimat gab ihm Anregung, Stoff. Schon in der ungedruckten Symphonie Nr. 0 (d moll) steigt im Scherzo eine romantisch gefärbte Stimmung auf. Aus dem Flimmern und Leuchten kichern und trippeln Waldmännlein; im Trio treten die Paare zu einem Reigen an, dem sich ein idealisierter oberösterreichischer Bauerntanz anreiht.

Die Gotik der Kirchen und Klöster spiegelt sich in der ersten Symphonie. Trotzig kühnen Aelplerhumor zeigt das Scherzo der zweiten Symphonie. Bruckner führt uns in die Hütten des Mittel- und Hochgebirges.

Die heroische Landschaft schildert der Ansfeldner Meister in der „Dritten": quadernd getürmte Felsen, der schweigende Ernst des Hochlandes, nur vom gleichmäßigen Aufschlagen der Wassertropfen belebt; ein überirdisches Weltentrücktsein, Träumen von Gottnahheit. Dann ein wiegendes wonniges Singen, eine Feiertagsfrömmigkeit: ein Choral erklingt. Ein Wetterleuchten zieht am Horizont auf. Dem kraftstrotzenden ersten Satz folgt ein Bild erhabener Ruhe im Adagio. Erst ein Erwachen aus verträumter Naturseligkeit, dann ein visionäres Rückerinnern an Geschautes und Erlebtes in unbeschwert frohe Kindheitstage,

bis heroisch dramatische Kampfesrufe ertönen. Im dritten Satz herrscht naturwüchsige Ursprünglichkeit — die humorvolle Schilderung eines Sturmes. Es rollt und dröhnt im Orchester, in toller Ausgelassenheit stampfen und jauchzen die sonngebräunten, sehnigen Landlerbuam. Plötzliche Ruhepause; nun schmeichelt sich kosend eine Walzerweise ins Ohr. Auf blumige Aue führt uns das Trio: zum Ländler-Reigen des tanzenden Jungvolkes pfeift und zwitscht das gefiederte Waldvölkchen; die ganze Natur scheint von Tanzfröhlichkeit ergriffen zu sein — ein packendes Naturbild.

In der „Vierten" spricht sich „das glücklichste Erbteil der deutschen Romantik, ein zarter Natursinn in wundervollen Weisen aus", sagt Dr. Grunsky treffend. Die „Romantische" könnte man füglich auch als „Wald"-Symphonie betiteln: Wie uns der Wald empfängt, was er uns erzählt, seine Erhabenheit und Majestät, das in Kringeln durchleuchtende Sonnenspiel, das heitere Treiben seiner Bewohner, das Hallali der Jagd, eine „Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd" (eigenhändige Vermerkung Bruckners), Dämmerung und Abend über dem Walde. Welch farbenschöne Landschaftsbilder! Bruckner soll das Hauptthema im Horn zu Beginn des ersten Satzes mit den Worten gedeutet haben: „Auf der Stadtkirche des mittelalterlichen Linz wird das neue Jahr ausgeblasen" — welch herrliches Bild stellt man sich dabei vor! Originell ist in diesem Satz das aus dem Zi—zi—bee-Ruf gebildete „Waldmeisethema". Ein Bild des Jagdrastplatzes entwirft Bruckner im Trio des 3. Satzes. Mit anderen Farben malt er im Finale, das eine völlig veränderte Szenerie darstellt. Dumpf und düster lagert die Nacht. Windstöße jagen sich, alle Elemente sind entfesselt, die Naturgewalten prallen aufeinander. Nach dem Trostthema (Holz zum Streicherchor im Marschrhythmus) lichtet sich die Stimmung: wir fühlen uns in sonnig liebliche Blütenfluren versetzt.

In zerklüftetes Hochland führt uns Bruckners fünfte Symphonie. Phantastische Bilder wechseln mit majestätischen (Choralmotiv, feierlicher Hymnus). Im ersten Satz tritt eine Schar singender Mönche in das Landschaftsbild. Im Adagio steigt ein ringender Held aus dem Tiefland in die einsamen Höhen und betet voll glaubensstarker Zuversicht zu Gott. Heitere Farben trägt Bruckner im Scherzo auf: eine Dorflinde, unter der sich die Jugend im Ländler dreht.

Adalbert Stiftersche Hochwaldstimmungen mit ihren mannigfachen Naturweben und -leben entwirft Bruckner in der „Sechsten". Der erste Satz schildert „Das Erwachen der Natur": Wie allmählich das Liebeswerben in der Vogelwelt beginnt, wie die Blumen ihre verschlafenen Köpfchen aufrichten, wie sich Wiese und Feld, Wald und Hain neu beleben, bis endlich in königlicher Majestät die Sonne am Horizont aufsteigt. In den scharfrhythmisierten Achteln und Triolen findet das Drängen und Eilen der an die Arbeit gehenden Menschen seine Charakteristik. Das Adagio-Bild: weihevolle Stimmung, ein einsamer Wanderer hält in einer idyllischen Hochlandschaft unter einer Zirbelkiefer Rast, den Blick zum Himmel gerichtet, läßt er die Freuden und Leiden seines Lebenslaufes im Geiste vorüberziehen. Auf den Wiesenplan vor einem Waldwirtshaus führt uns das Scherzo. Zur dörperlichen Weise der Tanzenden mischen sich die fröhlichen Stimmen der Waldvögel, das Kichern der Waldwesen (Sextakkordgänge der Holzbläser). Im Trio steigen muntere Jagdhornklänge auf.

Künden die Ecksätze der siebten Symphonie sieghaftes Heldentum, so spinnen sich die Mittelsätze wieder in urechtes „Oberösterreichertum" ein. Das Adagio gleicht in seinem Böcklinschen Farbenton dem Bilde Rüdisühli „Hain des Friedens". Aus dem melodischen Zauber, den harmonischen Lichteffekten klingt eine verklärte Stimme aus Walhall-Land, die uns des Helden ritterlich Ringen und Streiten, sein Leiden, sein Erlöstwerden, seine Auferstehung im Sonnenreich kündet. Auch das Scherzo ist gesättigt von Naturstimmung. In tollem Uebermut necken und haschen sich, kichern und tappen zottelbeinige Waldschratte, Moosweiblein, bockfüßige Faune und Satyre. Das Trio führt uns tiefer in den Wald. Najaden und Sirenen spielen im Mondenschein: Bruckner der Böcklin der Musik.

Heimatlicher Geist, kulturgeschichtliche Widerspiegelung bajuvarischer Art und Sitte steckt in der „Achten". Bruckner arbeitet darin in großzügiger Architektonik, in fesselnd orchestralpathetischer Detailmalerei. Das Scherzo benannte Bruckner „Der deutsche Michel". Das Hauptmotiv ist vierschrötig, behäbig in obstinater Art, wie einer Bauernmusik entnommen. Es folgen dann Stellen „wie der Michel schlafen möcht, wie er am Ohr gezupft wird" (nach Aussprüchen des Meisters). Das Trio bringt des deutschen Michels Sinnen und Träumen — eine zarte Waldweise — Naturfreude. Das „Gebet des Michel" steigt aus der Viola auf. In poetischer Romantik klingt das Trio aus. Das Adagio ist ein Hymnus an die Gottheit: „Wir glauben einen Augenblick in das Auge des Herrn selbst schauen zu dürfen". Welcher begnadete Maler zaubert dieses Adagio-Bild auf die Leinwand?!

In der „Neunten" enthält das Scherzo poetische Naturbilder: nebelhaftes Elfenspiel und ausgelassener Faunentanz, zierliches Reigenschlingen und derbe Rüpelspringerei ziehen in wirkungsvollen Kontrasten vorüber.

Im Streichquintett und Intermezzo schlägt Bruckner gleichfalls bodenständige, volkstümliche Töne an. Als Maler religiöser Bilder steht Bruckner in seiner Kirchenmusik nahezu unerreicht da. Von den weltlichen Chorwerken geben schon die Titel: „Abendhimmel", „Herbstlied", „Mitternacht", „Das hohe Lied" (Brummstimmen sollen das Murmeln des Baches, das Rauschen der Mühlen veranschaulichen), „Abendzauber", „Um Mitternacht", „Träumen und Wachen", „Helgoland", von den Liedern: „Aus Amaranths Waldlieder", „Im April" — von den verschiedensten landschaftlichen Stimmungsbildern Zeugnis.

Dieser skizzenhafte Entwurf hat uns zur Genüge gezeigt, daß Bruckners Musik in seinem Heimatboden wurzelt, daß er als musikalischer Landschafter — als den ihn die musikalische Welt bis heute nicht beachtet — mannigfachster, farbenprächtigster Art zu werten ist.

Zur Frage der Auszüge.

Von Dr. K. Grunsky (Stuttgart).

Wenn man ein wenig über Klavierauszüge nachdenkt, so fällt vor allem auf, wie verschieden ihre Wertschätzung im Vergleich zu ihrer tatsächlichen Verbreitung ist. Es wird kein musikalisches Heim geben, in dessen Notenbestand ein paar Auszüge aus Opern oder Symphonien fehlten. Haydn, Mozart, Beethoven hätten nicht so rasch und sicher im allgemeinen Bewußtsein festwurzeln können, wenn es kein Klavier gegeben hätte, das vorbereitend und die Erinnerung vertiefend alle Eindrücke der Aufführungen ergänzen half. Trotz diesem Tatbestande ist das Spiel der Auszüge als solches gleichsam noch nicht hoffähig vor den maßgebenden Kreisen. Es wird im Unterrichte vernachlässigt, wenn nicht verabsäumt; es ist von öffentlicher Darbietung ausgeschlossen. Kein Wunder, daß die Herstellung der Auszüge von den Verlegern von jeher gewerbsmäßig in Auftrag gegeben wurde. Da das Anfertigen möglichst rasch vor sich gehen mußte, um sich zu lohnen, dachten die Bearbeiter, die gewandte Musiker sein mußten, wenig über die Möglichkeiten nach, aus denen sich ein Stil für Auszüge gewinnen ließ. Die Hauptsache war, rasch das Wegzulassende zu übersehen, den Satz tunlichst zu vereinfachen, und besonders allem Schwierigen die Spitze abzubrechen. Leider ist noch keine Geschichte des Klavierauszugs geschrieben worden. Wenn wir das 19. Jahrhundert betrachten, so dürfte die von Liszt und Wagner angefachte Bewegung zum erstenmal Anlaß gegeben haben, daß sich die Künstler selber nachdrücklicher mit der Frage der Auszüge befaßten. Liszt schuf eigens die Auszüge zu seinen Symphonien und symphonischen Dichtungen für zwei Klaviere. Auch fertigte er einen solchen Auszug zu Beethovens Neunter. Namentlich letzterer zeigt als maßgebenden Grundsatz, die beiden Instrumente abwechseln zu lassen. Bei aller Verehrung darf es nicht verschwiegen bleiben,

daß dies für zwei Klaviere nicht zuträglich war. Jeder, der jene Auszüge näher kennt, wird mir wohl recht geben. Liszt war viel zu sehr gewandter Einzelspieler, um auf den Gedanken zu kommen, zunächst einmal die grifflichen Schwierigkeiten planvoll auf zwei Klaviere zu verteilen.

Der zweihändige Auszug ist durch Wagners Tondramen zur bedeutungsvollen Aufgabe geworden, mit deren Lösung unter andern Bülow, Tausig, Klindworth und Josef (nicht Anton) Rubinstein gerungen haben. Jeder von ihnen hat seine Vorzüge in die Bearbeitungen hineingegeben. Einem Bülow „lag" der Auszug als solcher, da ihm persönlich Planmäßigkeit und scharfe Berechnung eigen war; so ist der Tristan-Auszug für seine Zeit etwas hervorragend Neues. (Was ich gegen ihn auf dem Herzen habe, steht in meiner „Technik des Klavierauszugs", Breitkopf, 1911). Tausigs Meistersinger und Klindworths Ring verrieten eine Uebung und Pflege des Instrumentes, die den Auszügen trefflich zu statten kamen.

Nach all diesen Lösungen war man sich aber noch nicht über gewisse Grundfragen klar geworden, wie z. B. über die Behandlung des Orchestertremolos. So kam es, daß, als Bruckner wieder neue Aufgaben stellte, die Klavierauszügler in wichtigen Punkten eben auf Liszts Klaviersatz zurückgriffen, gehämmerte Oktaven, Trugoktaven und ähnliches anwandten, um Orchesterwirkungen zu erzielen. Der Liszt-Schüler Stradal bietet als Verfasser der zweihändigen Auszüge zu Bruckners 1., 2., 5., 6., 7., 8. Symphonie im ganzen die Ueberlieferungen des weit- und vollgriffigen Lisztschen Spiels. Er setzt eine wohlgeübte, besonders sprunggriffige Spielkunst voraus, über die natürlich nicht jeder verfügt, der Bruckner am Klavier kennen lernen will. Am besten sind Stradal die Sätze Adagio und Scherzo der siebten, Scherzo der neunten und namentlich die achte gelungen. Aber auch in letzterer stört der Mangel an Feinheit in der Stimmführung. Man wird als maßvoller im Spiel, erfinderischer in einzelnen Zügen der Wiedergabe wohl die Auszüge Josef Schalks zur 3. und 4. Symphonie werten. Ferdinand Löwe hat sich redlich mit der Neunten abgeplagt: allein die vielen „Oder", die zur Wahl gestellten kleinen Noten verraten, daß er eine schlagkräftige, eindeutige Fassung nicht zur Verfügung stellt. Wenn überhaupt, so dürfte die Aufgabe eines zweihändigen Auszugs zu einer Symphonie eben nur so zu lösen sein, daß man, wie in erläuternden Führern, die Themen auf den einfachsten Ausdruck bringt; damit wird der Spieler, der etwas zum Behalten verlangt, zunächst zufrieden sein. Eine sehr annehmbare Lösung gibt Cyrill Hynais mit solchen erleichterten Auszügen zur 4. und 7. Symphonie.

Die vierhändigen Auszüge sind ungleich beliebter. Wenn nur Josef Schalk hier die gleiche glückliche Hand gehabt hätte wie in den zweihändigen! Er hat für vier Hände die 2., 5., 6. und 8. bearbeitet. Leider in der 6. und 8. sogar Striche (ohne Andeutungen) bewerkstelligt. Der Diskantspieler hat einen zu dünnen, spitzigen Teil, und trotz des unbequemen Durcheinandergreifens der Hände ist der Hauptschmerz des vierhändigen Spiels, eine klanglose Mittellage, nicht beseitigt. Besser gelungen sind die vierhändigen Auszüge zur 3. und 7. Symphonie, an denen Löwe und Josef Schalk, und dieser mit seinem Bruder Franz Schalk zusammenarbeiteten. Löwe scheint gerade für die Anlage des vierhändigen Auszugs mehr treffsichere Geschicklichkeit zu besitzen; von ihm sind die 1., 4. und 9. Symphonie bearbeitet.

Die Schwierigkeiten, mit denen auch der vierhändige Auszug zu ringen hat, lassen begreiflich erscheinen, daß man schließlich auf den Gedanken kam, zwei Instrumente heranzuziehen. Man glaubte sogar vier, statt zwei Spieler beschäftigen zu sollen. Was aber mit einem solchen Auszug zur Fünften Heinrich v. Bocklet geleistet hat, ist eine ohne Rücksicht auf Gesamthaltung herausgeschriebene Partitur, die jeden in Verlegenheit bringt, der damit einen künstlerischen Eindruck machen will. Ungleich wertvoller ist die Arbeit der Siebten für zwei Spieler von dem Hamburger Hermann Behn (der auch viel Klassisches, und dazu Mahlers Zweite für zwei Klaviere einrichtete): ein gewissenhaftes Ringen sowohl um Genauigkeit als um Wirkung. Allein auch Behn gibt sich nicht über alle Fragen genaue Rechenschaft: er verstärkt zum Beispiel ganze Tonreihen durch doppelte Beteiligung, wo diese keinen rechten Zweck hat; auch wäre jede unnütze Schwierigkeit der Ausführung zu vermeiden.

Nun sei es mir noch gestattet, aus einer 18jährigen Erfahrung des Spiels an zwei Klavieren und der Bearbeitung von Auszügen zu Bruckner einige Grundsätze abzuleiten. Für das Bochumer Bruckner-Fest dieses Sommers hatte ich von dessen Leiter, Dr. Schulz-Dornburg, den Auftrag erhalten, die Hörer durch das Spiel meiner Auszüge auf die Orchesterkonzerte vorzubereiten. Pianist Gerhart Bunk aus Dortmund war mein Mitspieler. Dies darf ich erwähnen, um den gedanklichen Erwägungen einen Rückhalt zu geben, den der Leser verlangen kann. Denn alles Nachdenken über Auszüge muß die Probe bestehen, daß die Arbeit einen gewissen Umkreis von Zuhörern einigermaßen befriedigt.

Die erste Aufgabe muß sein, die Orchesterstimmen tunlichst getreu wiederzugeben und von ihnen nicht ohne Grund abzuweichen, weder nach Seite der Vereinfachung, noch nach Seite der Füllung. Was über die Treue entscheidet, kann freilich nur der lebendige musikalische Klang sein. Es mag z. B. der Fall eintreten, daß der Wortlaut für die Griffe der beiden Spieler genau nach dem Buchstaben aufgezeichnet werden kann und trotzdem nicht klingen will, weil das Orchester den verschiedenen Stimmen anderes Gewicht gibt. Hält man sich also ausschließlich an die Noten, wie sie auf dem Papier stehen, so hat man noch keine Gewähr dafür, daß das Gewebe der Stimmen die richtigen Eindrücke vermittelt. Im Orchester entwickelt jedes Instrument seine eigene Obertonreihe, und der beschränkte Tonumfang sichert die eigenartige Schönheit des besondern Klangs eines Tonwerkzeugs. Umgekehrt vereinigt zwar das Klavier höchsten und tiefsten Umfang, hat aber einen beschränkten Klangraum, in dem die Töne einander nicht bloß stützen, sondern ebenso auch stoßen, trüben, verwischen. Man kann den Eindruck des Orchesters mit einem perspektivischen Durchblick vergleichen; Töne und Tongruppen lassen sich mühelos ordnen; sie treten nach Wunsch (und Können) des Urhebers in den Vorder-, Mittel- oder Hintergrund. Dieser Durchblick wechselt natürlich mit jedem Uebergang und Zusammenhang. Die Töne mischen und entmischen sich, verbinden und trennen sich, rinnen in- und auseinander. Das Klavier beruht auf ganz andern Bedingungen von Hörsamkeit (vergl. Ludwig Riemanns „Wesen des Klavierklangs"). Es wird ihm äußerst schwer, jenen malerischen Durchblick nachzuahmen. Man weiß, daß ihm die Farben des Orchesters fehlen und vergleicht seinen Eindruck gewöhnlich mit den Linien der Schwarzweißkunst. Soweit es den Orchesterstil überhaupt anzudeuten versuchen darf, ist es nur dann hiezu in der Lage, wenn es dem Grundsatz der Treue vom Buchstaben löst.

Man muß also, um einen Punkt herauszugreifen, in der Wahl der Oktavlage für jedes Motiv und jede Harmoniefolge soviel Freiheit haben, als sich mit den Gesetzen des Kontrapunktes verträgt. Auch die Freiheit der Oktavierung selber gehört hieher. Es kann sein, daß eine in Oktaven geführte Tonreihe des Orchesters auf dem Klavier nur als einfache Linie wirkt oder umgekehrt. Daß eine Tonfolge in gewissen Lagen am Klavier durch die Oktave verdoppelt werden muß, um zur Geltung zu kommen. Nur ist das Klavier bei jeder Oktavierung sehr empfindlich gegen störende Eindrücke, sobald sich der Raum der Oktave mit weiteren Stimmen zu füllen beginnt. Um es zusammenzufassen: der Aufbau der Akkorde und Stimmen muß so nachgeahmt werden, wie es den Klanggesetzen des Klaviers, nicht des Orchesters, entspricht.

Ein Punkt, über den sehr viel gesagt werden könnte, betrifft die Behandlung der mancherlei Halte- und Dauertöne, die im Orchester mit leichter Klarheit gegen alle möglichen Stimmbewegungen gehalten werden können. Oder man denke an ein Horn, das seinen Ton anschwellen läßt. Solche Klangverhältnisse könnten zu gelinder Verzweiflung treiben, wenn man sich nicht gestatten dürfte, die gehaltenen Töne (natürlich mit aller thematischen Vorsicht) als wiederangeschlagene

in den Klaviersatz einzuschmuggeln, der dadurch, wo nötig, klangsatt und vollgriffig wird.

Der Vorteil, den zwei Klaviere hinsichtlich der *Vollgriffigkeit* bieten, ist einleuchtend. Aber es bedarf sorgsamer Ueberlegung oder glücklicher Eingebung (beides hilft einander!), um jenen Vorteil gut auszumünzen. Denn die größere Freiheit bringt viel *reichere Auswahl* mit sich. Es ist gut, sich zu vergegenwärtigen, was hierüber die rein mathematische Berechnung aussagt. Nehmen wir den denkbar einfachsten Fall: haben wir *ein* Klavier, so mögen dem Spieler in einer gewissen Oktave lediglich die vier Töne c e g c zu Gebote stehen. Diese kann er nur auf eine einzige Weise anschlagen (wenn man von der Verteilung an die Hände absieht). Nehmen wir einen *zweiten* Spieler hinzu, der am andern Klavier auch dieselben Töne c e g c in derselben Oktave zur Verfügung hat, so können beide zusammen den C dur-Akkord auf genau 50 verschiedene Arten erzeugen (wiederum bleibt die Verteilung an die Hände außer Betracht). In 15 Fällen verstärkt das zweite Klavier den am ersten voll angeschlagenen Akkord. In 11 Fällen wird die Verschiedenheit ohne Verstärkung nur durch verschiedene Zuweisung der Töne bedingt. Die übrigen 24 Fälle entstehen durch das Zusammenwirken von Verstärkung und verschiedener Zuweisung der Bestandteile des Akkordes. Diese Erwägung scheint zunächst allzu rein mathematisch. Je nach Bedürfnis ist aber jeder einzelne Fall für die Anwendung bereit zu halten.

Allerdings vollzieht sich die Anwendung selber nicht in der Weise, wie man etwa vermuten oder argwöhnen könnte: daß die 50 Fälle für *eine* Zwecklage alle oder auch nur zum größern Teil durchgeprobt werden müßten. Wäre es so, reichte ein Leben nicht aus zur Arbeit, zumal ja die Art, wie man die Tonmassen des Orchesters ordnen und aufteilen kann, für sich genommen schier unzählige Möglichkeiten offen läßt. Wir müssen also durch dieses Labyrinth einen Ariadnefaden gewinnen, und der ist die *Kreuzung* der Stimmen.

Mit wenigen Ausnahmen, deren Besprechung zu weit führte, gelangt man also am schnellsten und sichersten zu *Klarheit* und *Wohlklang*, wenn man die Stimmen bewußt *kreuzt*, und zwar zunächst ohne Hinzutritt von Verdoppelungen (deren Ausproben dann die meiste Zeit beansprucht). Dieser vorderste Grundsatz der Kreuzung ist bisher zu wenig beachtet worden, wie man aus jedem beliebigen Auszug für zwei Klaviere ersehen kann. Eine Stichprobe auf die Richtigkeit kann sich der Leser selber leicht verschaffen, indem er ein *einfacheres* klassisches Quartett nach der Partitur an zwei Klavieren zuerst so vornimmt, daß der eine Spieler die Geigen, der andere Bratsche und Cello abspielt; dann aber so, daß der eine die erste Geige und Bratsche, der andere die zweite Geige und das Cello wiedergibt: vorausgesetzt, daß die vier Stimmen der Partitur einander selber nicht oder nur ganz vorübergehend kreuzen, wird man den Unterschied beider Spielweisen recht erheblich finden und sich ohne Besinnen für die zweite Art entscheiden. Im Auszug läßt sich durch die Kreuzung namentlich dort etwas erreichen, wo es dem vierhändigen Auszug immer fehlen wird, nämlich in der *Mittellage*, welche genau wie im Orchester gut gegründet und peinlich abgewogen sein muß.

Was weiterhin die *Verstärkung* der Stimmen betrifft, so ist sie bisher ziemlich sorglos angewandt worden. Sie erfordert jedoch alle Vorsicht. Denn die am zweiten Klavier verdoppelten Töne neigen sehr dazu, die Durchsichtigkeit des Tonbildes zuzudecken oder seine Klarheit zu trüben. Den Fällen, wo Verdoppelung notwendig ist oder einen Schmuck hinzutut, stehen viele andere gegenüber, die den Klang verschlechtern, vergröbern und überdies die Schwierigkeiten zwecklos häufen (wie vorhin bei Behn bemerkt wurde).

Im wesentlichen ergibt der Auszug an zwei Klavieren das Bild, daß *jeder Spieler völlig selbständig* bleibt. Der Ausdruck „erster" und „zweiter" Spieler bezeichnet hier nie eine Rangordnung. Jeder hat etwas Sinnvolles vor sich, und dies ist der größte Vorzug vor dem vierhändigen Spiel, dessen Einzelüben für Musikalische zur Quälerei werden kann, weil es ist, wie wenn man von einem Gedicht nur etwa jede dritte Zeile auswendig lernen müßte. Das bleibt eben das Schöne an zwei Klavieren, daß jeder fast immer seinen eigenen Baß hat, der ihm das Gefühl des Zusammenhangs gibt: jeder ist bei sich selber zu Hause. Das Tonreich des Orchesters zerlegt sich in zwei umhegte Bereiche, deren Ineinandergreifen dann eine satte und klare Wirkung ergibt. Das geschlossen Sinnvolle, das jeder Spieler vor sich hat, sieht oft gar nicht so aus, als bedürfte es der Ergänzung, um musikalisch bestehen zu können. Bruckners Stimmenfülle ist tatsächlich so reich, daß man *ganze Abschnitte an einem Klavier* genießen kann, während der andere Teil lautlos aufgespeichert ruht.

Dieser Sachverhalt ermöglicht (ganz im Gegensatz zum vierhändigen Spiel), daß *auch der einzelne Spieler*, ohne mit dem Partner zusammen zu sein, *etwas von der Symphonie hat*, sofern er durch zeitliches Nacheinander der Wiedergabe sich des Inhalts in allmählicher Aneignung bemächtigen und versichern kann. Außerdem kommt als weiterer Vorteil in Betracht, daß die Selbständigkeit der beiden Klavierteile ein abgekürztes Partiturbild ermöglicht, das beim Nachlesen während der Aufführung die besten Dienste tut.

Nach dem Ausgeführten wird einleuchten, warum sich das *Abwechselnlassen* der Klaviere, wie es z. B. *Rheinberger* in Bachs Goldbergvariationen gleich beim Thema anordnet, als unzweckmäßig herausstellt. Es ist dem Chor- oder Orchestersatze selber entlehnt und geht vor allem von der falschen Voraussetzung aus, als höbe sich der Wechsel irgendwie klärlich heraus, was gar nicht zutrifft. Die beiden Spieler sind da, um in- und miteinander, nicht nacheinander zu greifen. Die Gegebenheit zweier Spieler bleibt unausgenützt auch insofern, als jeder eine unnötig große Schwierigkeit mitbekommt. Die andere Art der Zerlegung, die wir empfehlen, birgt ferner noch den höchst willkommenen Vorteil, daß die *Spielbarkeit auch für mittleres Können* erreichbar bleibt, zumal wenn gewisse, eigentlich virtuose Klavierfiguren grundsätzlich ausgeschaltet werden; sie machen den Eindruck leicht unedel. Denn die Symphonie ist der Gedanken wegen da, nicht den Spielern zulieb erfunden.

Es besteht die Absicht, die *neuen Bruckner-Auszüge* der Reihe nach durch den Druck zugänglich zu machen. Auch haben sich schon *Stifter* verpflichtet, das Unternehmen durch Zuwendungen so auszugestalten, daß der Verleger einen erschwinglichen Preis ansetzen könnte. Dadurch soll die Beschaffung der Auszüge erleichtert und das Verständnis Bruckners gefördert werden. Vielleicht regt sich auch anläßlich des Stuttgarter Bruckner-Festes tatkräftige Teilnahme für dieses Vorhaben.

Musikbriefe

Reichenberg i. B. Die verflossene Spielzeit war arm an musikalischen Neuheiten, dafür hat der Direktor des Stadttheaters, Friedr. Sommer, der Pflege R. Wagnerscher Werke besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger und Tristan erfuhren insgesamt 25 Aufführungen, um die sich ein wohlgeschultes und gut diszipliniertes Personal bemühte, das aus den Damen Ludvika Gritzbach, Thilda Klein, Marg. Brayer, Anna Scala, A. Herold und den Herren Jos. Frank, Theo Yement, Rich. Reister und dem Spielleiter Emil Schlegel bestand. Außerdem wurden Evangelimann, Tiefland, Zauberflöte, Maskenball, Traviata und Butterfly gegeben. — In seinem Frühjahrskonzert brachte der Lehrergesangverein „Silcher" unter Prof. Wagners temperamentvoller Leitung Friedrich E. Kochs Oratorium Von den Tageszeiten heraus und verhalf dem musikalisch wertvollen Werke, dem es weder an Erfindung noch an klarer thematischer Durcharbeitung gebricht, zu einem starken Erfolge, den der Komponist persönlich einheimsen konnte. Die Chöre waren mit größter Sorgfalt einstudiert, von den Solisten fanden zwei heimische Sängerinnen ungeteilten Beifall des Tondichters und der Zuhörerschaft: Frau R. Prade-Kloß, unsere vortreffliche Altistin, und Frau Marg. Zenker-Nadelfest, eine hochintelligente mit reichen Stimmitteln begabte Gesangskünstlerin. Von den „Gästen" fielen der Berliner Bassist H. Weißenborn und die Sopranistin E. Thanner-Offer auf. Das Oratorium wurde zweimal aufgeführt. Im Bundeskonzert des Jeschen-Isergaues leiteten die Chormeister Prof. Czech und Trenkler außerordentlich sachlich und hingebungsvoll Chorwerke von Zöllner, H. Holub, Mohr, Gade, Kremser, Silcher und Engelsberg, Otto Hofrichter einen Chor Schüttys,

Waldeszauber. F. Treukler hatte drei wirkungsvolle Frauenchöre aus eigener Feder beigesteuert. Die Orchesterbegleitung war der tüchtigen Pochmann-Kapelle anvertraut. — Außer Alfred Grünfeld gaben noch folgende Klavierkünstler Konzerte: der junge, selten begabte Alfred Blumen, der reife Hermann Lafont (seine Gemahlin erwies sich als ebenbürtige Violinkünstlerin), die vielversprechende Marie Klitschka, eine Schülerin Ansorges. Sehr gut besucht waren auch die drei Kammermusikabende des Prokfch-Quartetts, in denen man außer den Klassikern und Romantikern auch manch modernes Werk in solider tüchtiger Ausführung zu hören bekam. Auch die neugegründete Gesellschaft der Musikfreunde bot des Interessanten und Wertvollen genug: Prokfch, Sebelik, Hofmann, Kreisel-Hauptfeld, G. Glaser-Linhart, Olga Türke und M. Linke bilden zurzeit die Stützen der neuen Musikvereinigung, der man in Stadt und Land großes Interesse entgegenbringt. Dr. J. Morche.

Kunst und Künstler

— Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins in Leipzig erläßt einen Aufruf zur Zeichnung von Patronatsscheinen für die Deutsche Festspiel-Stiftung Bayreuth. Eines der edelsten Kleinode deutscher Kultur, die im Vertrauen auf den deutschen Geist begründeten und in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege zur höchsten Blüte entwickelten Bayreuther Bühnenfestspiele sind in Gefahr, für immer verloren zu gehen. Seit dem Sommer 1914 ist das stolze Haus auf dem grünen Hügel von Bayreuth geschlossen. Das wirtschaftliche Wagnis einer Wiederaufnahme der Spiele ist unter den heutigen Verhältnissen so groß geworden, daß es von den Nachkommen Wagners nicht mehr allein getragen werden kann. Es wäre mehr als töricht, ruhig warten zu wollen, bis wieder bessere Zeiten kommen. Täuschen wir uns nicht: damit würde das Todesurteil über Bayreuth gesprochen. Es ist gar keine Zeit mehr zu verlieren! Nun gilt es durch Zeichnung von Patronatsscheinen und sonstige freiwillige Zuwendungen die Stiftung möglichst schnell auf die Höhe von mindestens 3 000 000 Mk. zu bringen. Wenn es noch in diesem Jahre gelingt, so ist die Wiederaufnahme der Festspiele im Jahre 1923 gesichert! Den Zeichnern von Patronatsscheinen sind bedeutende Vorrechte für den Besuch der Festspiele eingeräumt.

— (Ein Händel-Fest in Halle.) Nachdem die Geburtsstadt unseres deutschen Tonmeisters Händel für ihren großen Sohn seit etwa einem Menschenalter kein umfassenderes Musikfest mehr veranstaltet hat, will sie ihn nunmehr durch ein solches in den Tagen vom 25. bis 28. Mai (Himmelfahrt bis Exaudi) 1922 in weitem Umfang ehren. Veranstalter sind die Rob. Franz-Singakademie, der Händel-Verein, die Philharmonische Gesellschaft, die Universität, die Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft, die Hallische Singakademie und die Intendanz des Stadttheaters. Zur Aufführung sollen unter anderem gelangen des Großmeisters Oratorien „Semele" (bearbeitet von A. Rahlwes) und „Susanna" (Umgestaltung von A. Schering), eines der großen Anthems sowie eine stattliche Reihe weniger bekannter Orchester- und Kammermusikwerke. Intendant L. Sachse wird eine Händelsche Oper in der Bearbeitung von H. J. Moser inszenieren, außerdem soll je ein Konzert in das Schaffen Hallischer Tonsetzer von der Lutherzeit bis auf Friedemann Bach und von Türk bis zur Gegenwart einführen. Ein Feldgottesdienst mit Händelpredigt und Liturgie des um Händels Wiedererweckung hochverdienten Hallenser Liedmeisters Robert Franz, sowie eine Händel-Ausstellung im Dom oder Geburtshaus und eine akademische Festrede von Prof. Arnold Schering sind geplant. Vokal- und Instrumentalsolisten ersten Ranges sind vorgesehen, ebenso ist private Unterbringung auswärtiger Besucher beabsichtigt, denen sich das herrliche, altertümliche Stadtbild voraussichtlich im vollen Frühlingsschmuck zeigen wird. Erster Schriftführer des Arbeitsausschusses ist Privatdozent Dr. Hans Joachim Moser, Halle, Advokatenweg 36, der Anfragen entgegennimmt.

— In Gera kommen 1921/22 unter H. Labers Leitung u. a. folgende neuere Werke zur Wiedergabe durch die Reußische Kapelle: E. Erdmanns Symphonie, Rangströms Elegische Suite, Braunfels' Phantastische Erscheinungen, Lendvais Scherzo, Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt", Noeltes Arie aus „Fr. Villon", Th. Blümers Capriccio für Violine, Bruckners 1. Symphonie, Marx' Klavierkonzert, Bischoffs 2. Symphonie.

— In dem neuen „Kammerorchester des Schauspielhauses Düsseldorf" sind alle Instrumente solistisch besetzt. Damit ist dem Interesse der jüngeren Komponisten nicht unwesentlich gedient, auch besteht die Möglichkeit, daß die neue Vereinigung Werke des 17. und 18. Jahrhunderts wird völlig stilgerecht und zwanglos aufführen können. Die besondere Aufgabe des „Kammerorchesters des Schauspielhauses Düsseldorf", die Bühnenmusik zu Schauspielen auszuführen, verspricht auch auf diesem Gebiete eine Neubelebung. Bisher schwankte die Art der Ausführung von Schauspielhausmusik zwischen zwei extremen Polen: dem Symphonieorchester nach Art der Opermusik (mit den Einschränkungen, die — meist zum Nachteile der künstlerischen Wirkung — aus materiellen Gründen oder aus Platzmangel stattfinden mußten) oder ein Miniaturorchester, dessen Zusammensetzung stets peinliche Erinnerungen an Salonorchester in Kinos oder Kaffeehäusern wachrief und das von vornherein künstlerisch ernste Arbeit ausschloß. Aber auch ein großes Symphonieorchester birgt für Schauspielmusik die Gefahr in sich, ins Opernmäßige zu verfallen und somit einen Stil in das Schauspiel einzuführen, der ihm fremd ist und für die Unterstützung des gesungenen Wortes wohl notwendig und durch genetische Tradition begründet ist (zumal die Entwicklung oft sogar dahin geführt hat, die Singstimme in der Oper als obligat erscheinen zu lassen), der aber im Schauspiel das gesprochene Wort unbedingt erdrosseln muß. Gewiß ist also auch auf diesem Gebiete das Heil von einer Musik zu erwarten, die im kammermusikalischen Sinne durchsichtig und doch allen dramatischen Ausdrucks fähig ist, ja vielleicht könnte von einem solchermaßen neugewonnenen Stil auch die Oper Anregung und Neubelebung gewinnen.

— Dr. Gerh. von Keußler ist mit unbegründeter und vorzeitiger Kündigung seines Amtes als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte enthoben worden. Das Vorgehen gegen den ausgezeichneten Musiker stellt sich immer mehr als ein Skandal heraus. Der Vorstand der Konzerte hat Gastdirigenten wie Busch, Reiner, Furtwängler und Stein (diesen für die provisorische Leitung der Singakademie) bestellt. Unseres Erachtens hätten die Herren das Amt, den ohne Gehalt entthronten Dirigenten zu vertreten, nicht übernehmen dürfen. Herr von Keußler hat selbstredend richterliche Hilfe in Anspruch genommen.

— Die Leitung der Dresdner Volkssingakademie übernimmt wieder Musikdirektor Reichert an Stelle des zurückgetretenen Kapellmeisters K. Striegler.

— Für das Landestheater in Stuttgart wurde Heinz Berthold, ein geborener Leipziger, als Kapellmeister verpflichtet.

— Der vormalige Hofkapellmeister Adolf Hagen in Dresden feierte seinen 70. Geburtstag.

— Leo Kieslich (Neustadt OS.), der erfolgreiche schlesische Komponist, hat ein drittes Oratorium vollendet, das sich „Barabbas" betitelt. Der Text stammt von Oberstudiendirektor Dr. Patin in Regensburg.

— Die Münchner Sopranistin Amalie Merz-Tunner wurde für nächsten Winter bereits für eine ganze Reihe rheinischer und westfälischer Städte verpflichtet, u. a. Köln (Elias), Essen (Glocke), Solingen (Elias), Gelsenkirchen (Weihnachtsoratorium), Dortmund (Deutsches Requiem), Aachen und Elberfeld (Faust), sowie für Liederabende in Köln, Neuß, M.-Gladbach, Leverkusen, Siegen.

— Heinrich Knapstein, der eine erfolgreiche Konzertsaison in Trier geleitet hat, ist zum Städtischen Musikdirektor ernannt worden. Die dortige Philharmonische Gesellschaft hat sich mit dem Musikverein zu einer Konzertgemeinschaft unter seiner Leitung zusammengeschlossen.

— Kapellmeister Fritz Schreiber in Klagenfurt wurde von dem Stadttheater in Salzburg verpflichtet.

— Prof. H. Kaspar Schmid (München) folgt einer Berufung als Nachfolger Ordensteins als Direktor des Karlsruher Konservatoriums.

— Fritz Busch wird während der Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft ein außerordentliches Symphoniekonzert leiten.

— Wilhelm Grümmer wurde von der Leitung der Wiener Theater- und Musikmesse eingeladen, das erste Neuheitenkonzert zu leiten.

— Paul Grümmer, der hervorragende Wiener Cellist, wurde für eine Tournee durch Nordamerika gewonnen.

— Puccini arbeitet an einer neuen Oper „Turandot", in der er, nachdem er in „Butterfly" sich japanischer Harmoniefolgen bediente, diesmal chinesische verwenden will. Auch der junge Bremer Komponist Cunis schreibt eine Turandot-Oper auf Grund von Schillers Bearbeitung des Stoffes.

— Der Stadtrat von Neapel hat beschlossen, die Spende der Metropolitan-Oper in Neuyork zum Tode Carusos zur Errichtung einer Studienbörse für bedürftige Musiker im Namen des verstorbenen Sängers zu verwenden.

— Der Geschäftsführer der Chicago Opera Company, Georges Spangler, teilt mit, daß er mit zahlreichen bekannten Sängern Europas für die Wintersaison Kontrakte abgeschlossen habe, u. a. mit Cläre Dux.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Der um die Hebung der Kirchenmusik verdiente emer. Pfarrer Kirchenrat Dr. theol. h. c. Max Herold ist im 81. Lebensjahre in Neuendettelsau (Bayern) gestorben. Er war lange Jahre Pfarrer in Schwabach bei Nürnberg, später in Neustadt a. d. Aisch, Begründer und Herausgeber der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Siona", Verfechter des rhythmischen Gemeindegesangs und der altchristlichen Liturgik. 1897 ernannte ihn die Erlanger theologische Fakultät zum Ehrendoktor.

— Einem Schlaganfall erlag der Organist der Berliner Lutherkirche, A. Mittelhausen, nachdem er noch tags zuvor seinen Dienst versehen hatte.

— In Erfurt starb der Kapellmeister am dortigen Stadttheater Heinr. Wohlfahrt an einer Gehirnhautentzündung. Der junge Künstler war früher Kapellmeister am Weimarer Nationaltheater.

— Joseph Mann ist während einer Wiedergabe von Verdis Aïda in Berlin vom Schlage getroffen worden. Der Tod des weithin bekannten Sängers hat lebhafte Teilnahme geweckt.

— Marianne Brandt, die bedeutendste Altistin der Zeit von etwa 1870—1886 und als solche die hervorragendste Gefährtin Niemanns in Berlin, ist, wie wir erst jetzt erfahren, am 9. Juli gestorben. Sie wurde 1843 in Wien geboren, bestand schwere Kämpfe, ehe ihr der Zugang zur Bühne gelang, für die sie am Konservatorium ihrer Vaterstadt vorgebildet wurde. Nach kurzer Tätigkeit in Olmütz, Graz, Klagenfurt kam sie nach Berlin, wo sie bald zu den ersten Kräften der Kgl. Bühne zählte. Unvergessen bleibt ihre der Künstlerin von Wagner einstudierte Kundry, die sie 1882 abwechselnd mit Frau Materna in Bayreuth sang. Auch im Ausland hatte Marianne Brandt begeisterte Verehrer. Seit 1886 war die herrliche Künstlerin in Wien als Lehrerin tätig. Ihre Stimme hat sie bis zu ihrem Tode erhalten können.

Vermischte Nachrichten

— Dem Jahresbericht der staatlichen Musikschule zu Weimar (Prof. Bruno Hinze-Reinhold) für 1920/21 entnehmen wir u. a., daß der Besuch ein guter war. In erster Linie wurden die beruflich Studierenden bei der Aufnahme berücksichtigt. Eine Anzahl von Schülern wurden zur Verstärkung der Staatskapelle bei Symphoniekonzerten und Opernaufführungen herangezogen. Im Laufe des Schuljahres fanden 26 öffentliche Prüfungsabende sowie 12 Konzerte statt. Die Jahresprüfungen am 28./29. Juni hatten ein erfreuliches Ergebnis. Das neue Schuljahr beginnt am 22. September.

— Das Friedrich-Theater in Dessau versendet seine Uebersicht über die Spielzeit 1920/21. Zur Uraufführung kam O. v. Chelius' Magda Maria. Ihr gliederten sich 4 Erst- und 10 Neuaufführungen an. Es wurden in den Konzerten 12 neue Werke vorgeführt.

— Der 43. Jahresbericht des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. darf ein Legat von Frau Pauline Lohse aufführen. Die Gesamtfrequenz betrug 1152 Personen. Gestorben ist die bewährte Lehrerin Frl. Marie Goedecke. Als Lehrer wurden gewonnen: P. Ludwig, A. Sitz, Dr. E. Lerte (der bereits jedoch wieder ausgeschieden ist) u. a. m. Es fanden viele Uebungs- und Vortragsabende statt. Die Schlußprüfung hatte guten Erfolg.

— Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten hat im August d. J. in Thal in Thüringen das dortige Kurhaus, ein Anwesen von fünf Gebäuden mit 100 Zimmern und großem Garten, erworben, um dort ein Altersheim zu errichten, das bereits im März 1922 seinen Betrieb eröffnen soll; die ordentlichen Mitglieder erhalten für sich und ihre Familie kleine Wohnungen von drei Zimmern und Küche kostenlos.

* * *

Zu unserem lebhaften Bedauern sind wir genötigt, Fortsetzung und Schluß von Dr. Stubenrauchs Aufsatz über Wagners tragische Kunst dem neuen Jahrgange zu überweisen.

Die Schriftleitung der N. M.-Ztg.

Schluß des Blattes am 1. September. Ausgabe dieses Heftes am 22. September, des nächsten Heftes am 6. Oktober.

An unsere verehrten Leser!

Die Herausgabe unserer nunmehr in den 43. Jahrgang tretenden Zeitschrift ist im Laufe der Zeit mit immer wachsenden Schwierigkeiten und Kosten verbunden gewesen. Während andere Musikzeitschriften unter den ungünstigen Verhältnissen das Rennen aufgegeben und ihr Erscheinen eingestellt haben, haben wir unverdrossen die bedeutend erhöhten Lasten getragen, unter denen die Herstellung der Zeitung zu leiden hatte. In den letzten 1½ Jahren sind nun aber die Löhne, Gehälter, sämtliche Rohstoffe und namentlich das Papier derartig weiter gesteigert worden, daß wir bei dem seitherigen noch immer beispiellos niederen Bezugspreise längst nicht mehr auch nur annähernd die Unkosten gedeckt sahen. Wir müssen deshalb notgedrungen diesen Preis vom 1. Okt. 1921 an erhöhen und zwar auf

Mark 9.— vierteljährlich

bei Lieferung innerhalb Deutschlands, Deutsch-Oesterreichs, Ungarns und der Tschecho-Slowakei.

Der Bezugspreis bei Lieferung nach dem übrigen Ausland beträgt von nun an M. 18.— vierteljährlich oder M. 72.— jährlich, bei postfreier Zusendung M. 92.— jährlich.

Mit diesem Aufschlag werden unsere Mehrauslagen noch keineswegs voll gedeckt, insbesondere ist auch nicht die nach allen Anzeichen diesen Herbst bevorstehende neue Teuerungswelle berücksichtigt, die auch uns neue Belastungen bringen wird, und so sind wir tatsächlich mit unserer Erhöhung gegenüber anderen literarischen Erzeugnissen — beispielsweise auch im Verhältnis zur Tagespresse — erheblich zurückgeblieben.

* * *

Wir teilen unseren verehrten Lesern zugleich mit, daß Herr Professor Dr. Willibald Nagel nach 6½jähriger Tätigkeit an der Spitze unseres Blattes infolge seiner Berufung als ordentl. Professor an die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart die Schriftleitung der Neuen Musik-Zeitung mit diesem Heft niederlegt. Wir danken Herrn Professor Dr. Nagel, der in schwieriger Kriegszeit die Bürde übernommen und durch alle Fährlichkeiten mit uns durchgehalten hat, auch an dieser Stelle für seine ausgezeichneten Dienste. Wir freuen uns, mit ihm in seiner Eigenschaft als Verfasser des noch fehlenden Bandes der Geschichte der Musik von Batka-Nagel in Verbindung zu bleiben; er wird neben seinem Amt als Hochschullehrer Muße finden, das Werk so zu fördern, daß sein Erscheinen in nicht ferner Zeit möglich wird.

An Stelle des Herrn Professor Dr. Nagel wird Herr Dr. phil. Hugo Holle die Schriftleitung übernehmen, in dessen Persönlichkeit gediegenes Können mit fortschrittlicher künstlerischer Gesinnung sich vereinigt und der daher die Gewähr dafür bietet, daß die Neue Musik-Zeitung unter seiner Leitung sich günstig weiterentwickeln wird.

Wir richten an unsere verehrten Bezieher die Bitte, der Neuen Musik-Zeitung auch künftig die Treue zu halten. Schriftleitung und Verlag werden ihr Bestes daran setzen, das Blatt mehr und mehr auszugestalten.

Stuttgart, im September 1921. **Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".**

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis des Jahrgangs 1921 der Neuen Musik-Zeitung.

Ästhetische, pädagogische, sozialwissenschaftliche, musikgeschichtliche und unterhaltende Aufsätze.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Ur- und Erstaufführungen.

Musikbriefe. Berichte.

Abbildungen.

Gedichte.

Musikbeilagen.

Klavierstücke.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Violine mit Klavierbegleitung.